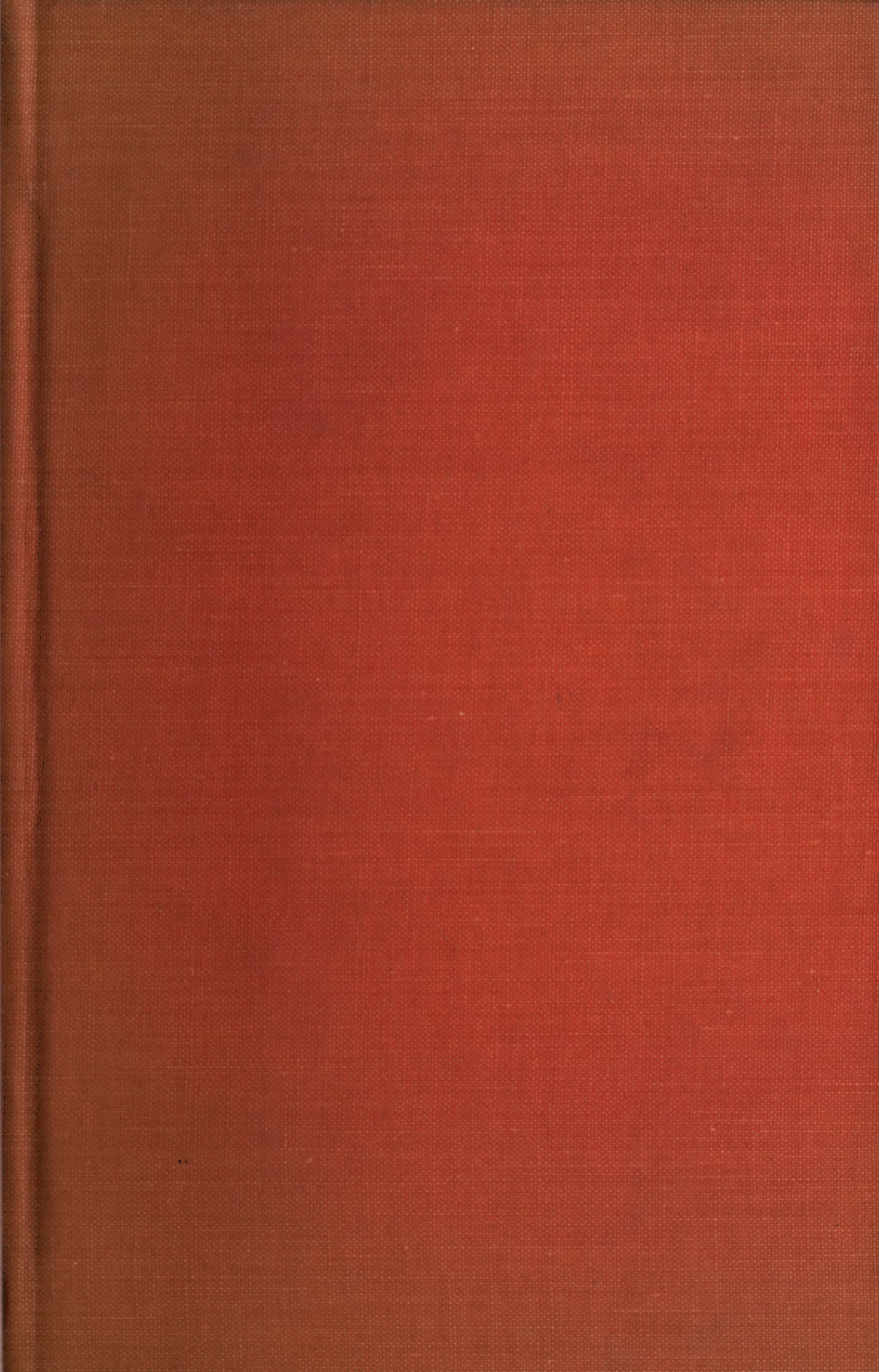


J. ERNEST-CHARLES

Le THÉATRE DES POÈTES

1850 — 1910



LIBRAIRIE P. OLLENDORFF

PARIS

J. ERNEST-CHARLES

Le Théâtre des Poètes

1850-1910

PONSARD ET AUGIER — T. DE BANVILLE — H. DE BORNIER — LECONTE DE LISLE — E. MANUEL — A. PARODI — F. COPPÉE — CATULLE MENDÈS — A. FRANCE — G. DE PORTO-RICHE.

La Comédie parodique : MEILHAC ET HALÉVY — JULES LEMAÎTRE, ETC.

J. RICHEPIN — ED. HARAUCOURT — A. DORCHAIN — A. SAMAIN.

La Renaissance tragique : JEAN MORÉAS — J. PÉLADAN — G. RIVOLLET — JEAN LORRAIN ET FERDINAND HÉROLD — IWAN GILKIN — ALFRED POIZAT, ETC.

MAURICE BOUCHOR — E. VERHÆREN — A. RIVOIRE — ED. ROSTAND.

Les nouveaux Poètes : GEORGES COURTELINE — GEORGES DOCQUOIS — HUGUES DELORME — LOUIS MARSOLLEAU — FRANCIS DE CROISSET — MIGUEL ZAMACOÏS — GABRIEL NIGOND JACQUES RICHEPIN — ALBERT DU BOIS — RENÉ FAUCHOIS, ETC.



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50


LIBRARY
NOV 2 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

A Madame Louise ERNEST-CHARLES

comme à la meilleure des collaboratrices

ce livre est dédié.

J. E.-C.

PRÉFACE

J'ai donc entrepris d'écrire l'histoire du théâtre poétique en France depuis l'année 1850 jusqu'à l'année 1910. Comment ce sujet a-t-il échappé à l'avidité louable des écrivains ? Je ne sais. Toujours est-il que le théâtre des poètes n'a pas été étudié d'ensemble, en un seul ouvrage, durant un aussi long espace de temps.

Et cependant le théâtre poétique est resté une part importante non seulement du théâtre contemporain, mais de toute la littérature de notre époque. Et son histoire est extrêmement riche et variée qui réunit les talents et les noms de Ponsard et d'Augier, de Théodore de Banville, de Leconte de Lisle, de Henri de Bornier, d'Eugène Manuel, d'Alexandre Parodi, de François Coppée, de Catulle Mendès, d'Anatole France, de Georges de

Porto-Riche, de Jean Richepin, d'Edmond Haraucourt, d'Albert Samain, de Moréas, de Péladan, de Maurice Bouchor, d'Émile Verhæren, d'André Rivoire, d'Albert du Bois, de René Fauchois et beaucoup d'autres talents, et beaucoup d'autres noms encore parmi lesquels le nom et le talent d'Edmond Rostand brillent d'un éclat singulier.

... Et cependant peut-être cette période de 1850 à 1910 est-elle, en sa séduisante diversité, pour le théâtre poétique une période complète d'histoire littéraire, 1910 : nous aboutissons à *Chantecler*, à l'œuvre capitale du plus heureux génie poétique qui se soit répandu sur la scène française depuis Victor Hugo. Il est permis de jeter un regard en arrière et de mesurer le chemin parcouru. — Mais pourquoi 1850 ? Lorsque Brunetière écrivit *les Époques du Théâtre français* il s'arrêta en 1850 (1). 1850 : date à laquelle l'historien de la littérature peut stationner. Les grands dramaturges du romantisme ne dépassent point 1850. — 1850 : c'est l'heure où le bloc romantique se désagrège. Chacun désormais, impatient des contraintes, veut exprimer

(1) Des critiques littéraires, sinon des historiens de la littérature, ont étudié à leur apparition beaucoup d'œuvres dramatiques des poètes. Études disséminées, occasionnelles et partielles, la plupart excellentes d'ailleurs, encore que contradictoires. Consulter les recueils de feuilletons — et je note seulement les feuilletons réunis en volumes — de Francisque Sarcey, Jules Lemaître, Émile Faguet, René Doumic, Adolphe Brisson, Léon Blum. Je ne me flatte pas de les avoir lus sans profit.

librement ses imaginations de poète dramatique. Le romantisme prolonge assurément son influence sur le théâtre des poètes. Et Victor Hugo reste un dieu. Mais ce dieu n'est plus omnipotent ; on sent déjà qu'il ne sera plus éternel. Il n'est pas de poète maintenant qui ne soit dieu au moins pour lui-même, qui ne soit dieu dans une certaine mesure. Cette période de l'histoire du théâtre des poètes est celle où s'épanouissent les individualités indépendantes. Des siècles privilégiés en connurent de plus fortes, de plus originales, et qui furent profondément et universellement dominatrices. Je n'ai point de Shakespeare dans ma collection. Aucun Corneille et nul Racine à révéler. Mais les poètes dramatiques qui, pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle se sont partagés l'empire, sont mieux que les lieutenants d'Alexandre, et plus que la monnaie de Hugo. Ce qu'il fallait démontrer. Le moindre d'entre eux vit avec intensité d'une vie ingénieuse et spirituelle qui lui est propre. Et le plus grand, traduisant en son œuvre éblouissante les métamorphoses de l'âme française, a la personnalité la plus vive et la plus souple, et la France elle-même a pensé se retrouver en lui. Rapprochés, ces poètes, merveilleusement disparates, parce que prodigieusement libres, forment une troupe digne d'admiration dont l'harmonieuse variété est plaisante extrêmement.

Historien d'une époque littéraire intéressante précisément par la diversité et par l'indépendance des personnalités qui affrontent la gloire, je me suis voué à caractériser chacune d'elles. Si j'ai dégagé l'évolution des doctrines dans la confusion des genres, je l'ai dégagée accessoirement car cette évolution est, en effet, depuis 1850, accessoire. J'ai dessiné des portraits. Analysant des poèmes dramatiques, j'ai voulu peindre des êtres. Puisse l'histoire du théâtre des poètes y gagner en animation, et la vie de ses héros circuler en elle ! Toutefois je tiens pour certain que l'emploi de cette méthode s'imposait en un tel ouvrage, et que l'œuvre y gagne en exactitude et en vérité.

Et maintenant suivez, s'il vous plaît, le sublime ou gracieux combat des poètes qui se pressent au théâtre depuis soixante ans. Leurs œuvres se heurtent et se contredisent ; mais en elles triomphe incessamment la noblesse de l'esprit et du cœur. Par elles la tradition nationale se prolonge en se renouvelant. Elles rendent des sons différents : toutes rendent un son français.

LE THÉATRE DES POÈTES

PONSARD ET AUGIER

En ce temps-là, le romantisme périclitait au théâtre ; Ponsard brillait aimablement dans la gloire, Émile Augier s'y acheminait derrière lui, Camille Doucet était peut-être notaire et songeait au *Fruit défendu*... Et les années passent, et on oublie bien des choses et bien des gens ! Pourtant, *l'Honneur et l'Argent*, par exemple, est encore de Ponsard, *Gabrielle* est toujours d'Émile Augier. Et tout cela c'est de la littérature ! Et tout cela c'est de l'histoire littéraire ! Ce n'est même plus que de l'histoire littéraire, car il advint que le premier événement qui se produisit dans le théâtre poétique, après le déclin du romantisme, fut la mort de la comédie bourgeoise, et que Ponsard et Augier l'ont portée en terre parce qu'ils étaient dramaturges et à la rigueur poètes et comiques, et il advint aussi que Camille Doucet suivit le cortège parce qu'il était bourgeois...

... Ponsard est « fini » parce qu'il est une fin. Il a traversé le romantisme et il fut traversé par lui. Il en

prit et il en laissa. Si la vie de Ponsard était fougueuse, son art était pondéré. On avait assez, on avait trop des exagérations éperdues des romantiques. On attendait Ponsard. Oui, un moment fut où la France attendit Ponsard. Nisard l'a dit, Nisard disait toujours la vérité... « Il nous fallait à ce moment un art plus tranquille », écrivait Daniel Stern. Il fallait à la France l'art de Ponsard. Et Ponsard sembla filtrer les innovations romantiques, rejeter ce qui devait être rejeté, conserver en le modérant, en le tempérant, ce qui pouvait être conservé. Il évita les monstruosités formidables et magnifiques : il se rapprocha de la nature. Il fut l'accalmie après la tempête. Mais il y a encore dans ses œuvres quelques grondements d'orage...

Des gens mal intentionnés prétendirent alors que Ponsard avait créé « l'école du bon sens ». Ponsard protesta qu'il n'avait rien créé du tout. Il prit même la peine de laisser un fils, François Ponsard, lettré charmant, afin qu'il protestât encore que son père n'avait rien créé du tout. Bizarreries de la prudence paternelle ou de l'amour filial. En France, on veut bien passer pour un créateur, à condition que ce soit d'une doctrine ou d'une œuvre surprenante ou un peu déraisonnable. Nous sommes si sensés au fond que nous jugeons banal et médiocre d'attacher notre nom à des créations où le bon sens étincelle, parce que ces créations nous ressemblent trop à nous-mêmes. Et que n'a-t-il donc créé systématiquement l'école du bon sens, Ponsard, l'auteur de *Charlotte Corday*, et *d'Agnès de Méranie* et de *l'Honneur et l'Argent* et du *Lion Amoureux* ! Son audace de doctrinaire, plus que sa sagesse de dramaturge, le conduirait à l'immortalité ! Mais c'est déjà beaucoup dans l'histoire de la littérature

dramatique que d'avoir représenté le bon sens à son insu et que d'avoir, oh ! sans le vouloir et en s'en défendant comme d'une sorte de crime, dirigé l'école du bon sens ! Voilà une école, qui, même pour ses classes littéraires, ne saurait réunir trop d'élèves. Voilà une école vraiment nationale et vraiment française.

Le bon sens ! J'entends que ce mot choque Ponsard encore... Retirons-le. Mais empruntons un mot à Barbey d'Aurevilly. La haine hilare de Barbey d'Aurevilly contre la littérature de Ponsard l'inspire. Et l'ennemi trouve l'épithète caractéristique que doit retenir l'ami. Le dénigrement fournit des armes à l'admiration. Dieu, admiré-je donc Ponsard à ce point que déjà je m'exprime comme lui ! Barbey d'Aurevilly prétendait que la littérature de Ponsard était « juste milieu ». Et il avait raison. Le juste milieu, c'est l'éclectisme intelligent et critique. Le juste milieu, c'est le goût épuré. Le juste milieu qui s'affiche n'est peut-être nulle part destiné à vivre plus longtemps qu'une monarchie Louis-Philippe. Mais il ressuscite, sous une forme ou sous une autre forme, et sans être dénaturé jamais. Le juste milieu, c'est le génie même de la littérature française. Le juste milieu c'est Montaigne, c'est Molière et c'est Voltaire. Le juste milieu a de beaux titres de gloire. Et Ponsard assurément ne déshonore pas le juste milieu en l'incarnant à son tour.

Il l'incarne avec tant de sincérité ! Ponsard est si naturellement « juste milieu » ! Il dépouille donc sans effort le drame romantique de son lyrisme, incomparable mais désordonné et un peu encombrant : il revient sans effort à la traditionnelle tragédie classique. Et il est lui-même un auteur classique animé et coloré. Il revient sans effort à la comédie morale et sociale qui

n'est pas moins que la tragédie classique dans la tradition française... et c'est ainsi que, auteur tragique ou auteur comique, il s'épanouit avec la même aisance et la même désinvolture dans le juste milieu. Son âme même est juste milieu ; car ce n'est pas dans la vie que l'âme d'un écrivain s'exprime et s'épanche surtout (et la vie de Ponsard fut tumultueusement romantique) c'est dans son œuvre. Toutes les idées, tous les sentiments de Ponsard sont juste milieu. Il sait choisir des sujets modernes, car il s'est adapté spontanément aux temps nouveaux. Il est habile à discerner la pathétique de la grande excitation révolutionnaire. Il en tire des drames : *Charlotte Corday*, *le Lion Amoureux*. Et que fait-il ? En les développant, il ne s'écarte pas de son temps, il se rapproche au contraire de lui. Ce dramaturge enseigne son époque. Il lui apprend déjà que tout s'arrange et que c'est une loi, que c'est une fatalité, qu'il faut que tout s'arrange. Il est optimiste et il est bienveillant. Dans *le Lion amoureux*, il met ingénieusement d'accord les représentants des deux mondes que la Révolution fit s'entre-choquer, et l'ancienne France cède avec bonne grâce à la France nouvelle. Il concilie, concilie, concilie et il réconcilie...

Ainsi fait-il littérairement; et, parce qu'il est involontairement épris de l'ordre, de la clarté, de l'heureuse et vive simplicité, de la mesure française, il ramène toutes les exagérations littéraires à ce juste milieu. Il écrit alors que les romantiques règnent et gouvernent, dominent et vaticinent encore. Il arrive, sympathique et sage parmi leur groupe ardent et tonitruant. Et sa sagesse fait scandale... Il a l'air de manifester. Les attardés du classicisme accaparent son œuvre, lui donnent les apparences d'une protestation voulue contre

la fantaisie trop vibrante d'une école littéraire déréglée, lui imposent, de cette façon, un renom éphémère. Mais Ponsard est seulement le Français traditionnaliste qui s'installe dans le juste milieu, mais veut s'y installer commodément, prend d'abord son bien où il le trouve, en trouve une partie chez les romantiques, et le fait fructifier à sa guise et selon sa nature, non poète de génie, mais bon esprit, bon talent, réellement expressif de la mentalité française...

Il est sorti maintenant de la bataille où on l'a jeté malgré lui et où il a cueilli des lauriers dont il n'avait pas eu l'ambition, et on ne peut plus ne pas considérer son œuvre dans sa nudité et dans sa vérité. Est-elle déjà tout à fait morte ? Elle figure en tout cas des choses qui vont mourir.

Saluez la vieille tragédie française qui part pour ne plus revenir ! Crébillon et Voltaire, Marie-Joseph Chénier, Népomucène Lemercier et Casimir Delavigne aboutissent à Ponsard, se prolongent en Ponsard. Ils n'iront guère plus loin. Ponsard, auteur tragique, est une fin.

*
* *

Une fin, Ponsard, auteur comique. *L'Honneur et l'Argent* est la dernière des comédies poétiques selon la tradition des auteurs comiques français. La filiation s'établit nettement, clairement, indiscutablement. Ponsard s'apparente de loin à Molière par Destouches et Piron et Gresset... Molière, parce qu'il personnifiait notre génie classique, avait une inclination naturelle à n'écrire que pour être utile. C'était son instinct, l'instinct de sa race. Et de ses œuvres sortait, comme

une émanation nécessaire, une leçon de morale pratique, simple, sans hauteur et sans rudesse, pour honnêtes gens insoucieux d'être des héros, une leçon de vie sociale. Le génie de Molière se dénature chez les auteurs comiques qui croient le vivifier, le rajeunir et le renouveler. Ceux-ci écrivent des ouvrages pour moraliser. Et ils prouvent les inconvénients d'être *glorieux* et ils démasquent le vice d'être *méchant*. Ils sont satiristes mais satiristes pour le bon motif. Ils ne se moquent pas pour rire un peu et parce qu'il faut bien s'amuser; ils raillent afin de châtier et châtient afin d'enseigner. Ponsard écrit, à leur suite, pour apprendre à ses contemporains et aux hommes de tous les temps que l'honneur est préférable à l'argent, qu'une conscience pure vaut mieux qu'un portefeuille abondamment garni et que le premier des biens ici-bas est l'estime de soi-même.

Il leur apprend aussi que la vertu est, par ailleurs, toujours récompensée, qu'assurément les gens qui ne sont pas méchants, — personne n'est méchant, mais que de mal on fait ! — flattent le fripon riche et dédaignent l'honnête homme dans la pauvreté, mais qu'il y a de justes retours des choses d'ici-bas. Il leur apprend tout cela en une pièce délicieusement naïve, d'une naïveté un peu surannée aujourd'hui, toujours fraîche néanmoins. Et les aventures du bon George, qui sacrifie la fortune de sa mère pour payer les dettes de son père, se voit refuser la main de Laure qu'il aime, et revenant à la fortune, car il est un Dieu même pour les jeunes hommes vertueux, épouse Lucile, la sœur de Laure qu'il aime, après avoir aimé Laure et autant qu'il aima Laure :

Mais c'est donc l'amoureux de toute ma famille !

s'écrie le père de ces deux jeunes filles très aimées.

... Ces aventures sont touchantes en étant morales. Ce sont, n'en doutez pas, de bien saines aventures... Des demi-mondaines finissent leurs jours dans la charité. La comédie poétique, qui s'est abandonnée parfois à un aimable libertinage, termine sa carrière dans l'honnêteté. Ponsard et Augier se rencontrent pour lui assurer cette fin recommandable.

Il arrive même que Ponsard l'étend plus qu'à demi-morte sur un lit tout parfumé de fraîches fleurs poétiques. Il ramène, ce faisant, les romantiques à la raison et à la bonne et gracieuse simplicité. Les romantiques avaient exalté les passions des hommes et les caprices des femmes. Il avait exalté la liberté des individus même quand ils étaient à peine des personnalités. Ponsard unit la poésie à la sagesse, et la fait entrer, toutes ailes déployées, dans la famille. Il lui donne un asile sûr. Il combat les calculs excessifs des bourgeois de son époque, leur âpreté au gain, l'importance qu'ils attribuent à l'argent, leur terre à terre, leur matérialisme suffisant; et il chante à sa manière, qui n'est pas la plus enthousiaste, la poésie, l'amour, l'idéal enfin. A-t-il tort de vouloir que l'amour et la poésie, c'est-à-dire l'idéal, s'adaptent à la société, ne troublent point l'ordre et le calme indispensables à la vie régulière des sociétés ?...

Ponsard estime donc la poésie à son prix, mais il ne la surfait pas. Par conséquent, sa comédie poétique atteint à la peinture exacte des mœurs du temps (elle reproduit le temps où il y avait des gardes nationaux, oh ! oui) et elle peint aussi selon la tradition, la vérité durable et générale : le cœur humain ne lui est pas étranger... La comédie de Ponsard est une belle fin pour la comédie poétique. Mais elle est une fin.

*
* *

Augier fait précisément la même chose que Ponsard. Et Vacquerie affirmait que, en écrivant *Gabrielle*, Augier avait célébré « le lyrisme du pot-au-feu ». Possible, mais puisque le pot-au-feu est inévitable, le lyrisme dont on peut le parer ne manquera point d'être bienfaisant... J'ai dit que la comédie en vers finit dans la vertu. Je le répète. Ponsard l'avait voulu. Augier le voulut avec lui, après lui, selon lui. On oublie tant de choses ! On oublie surtout que Augier fut le disciple affectueux de Ponsard. Ponsard eut un disciple, et ce disciple fut plus grand que lui. Doit-il remercier le ciel, ou bien l'invectiver ? Question ! La postérité donnera la réponse.

On a trop glorifié Émile Augier : on le rabaissera jusqu'à l'excès. Il ne fut point un novateur : Dumas fils le précéda toujours et toujours le dépassa. Il fut un moraliste opportuniste. Sa pensée fut prudente et solide ; son style fut solide et prudent, comme sa pensée. Augier hésita d'abord sur lui-même, se crut poète, et, parce qu'il se trompait, imita Ponsard. Faible badinage que *la Ciguë* ; — et qui nous délivrera de Dona Clorinde, cette *Aventurière* sans grandeur ? Voici cependant que Augier introduit de la sensibilité légère et gracieuse, et de l'esprit gaiement souriant dans la vie bourgeoise : et c'est *Philiberte*. Pour ne rappeler que le poète comique, car Augier se supposa comique et se supposa poète, il suffit de rappeler *Gabrielle*... Augier opère alors ce « nivellement des âmes », sans quoi il n'est point de société placide et prospère. Il heurte hardiment tous les paradoxes romantiques, conventionnels,

factices, qui placent la supériorité et le bonheur des êtres dans l'indépendance sans objet et dans l'indiscipline sans but. Il démontre que la femme, en dépit de son « vague à l'âme » de Bovary prématurée doit aimer son mari sérieux et grave, sensé mais généreux et ne pas se laisser séduire à la poésie de basse camelote de son jeune secrétaire, platement et grossièrement et risiblement romantique, et romantique à trop bon compte, et il vante, pour en propager le culte, la poésie auguste de la famille et du foyer :

C'est le contentement du devoir accompli,
C'est le travail aride et la nuit studieuse
Tandis que la maison s'endort silencieuse
Et que pour rafraîchir son labeur échauffant
On a tout près de soi le sommeil d'un enfant.

Décidément, la comédie poétique châtie toujours les mœurs, car elle est fidèle à sa tradition ; du moins elle ne les châtie plus en riant beaucoup. C'est une belle fin, mais c'est une fin.

*
* *

Pourquoi une fin ?

Hélas ! le théâtre bourgeois ne peut être poétique. L'erreur de Ponsard et d'Augier a été de vouloir qu'il le fût.

Le style de Ponsard est vigoureux dans sa sobriété. Il est solide et ferme. Il est, comme sa pensée d'auteur comique, salubre, et parfois, pour exprimer seulement des vérités de sens commun, il évoque le style de Molière. Le style de la plupart des auteurs comiques évoque parfois le style de Molière parce que tous se

sont imprégnés de lui et ont essayé de l'imiter. Ne voyez-vous pas que cette tirade sonne — un peu faiblement, il est vrai — comme une tirade de Molière? C'est le « raisonneur » — mi-Alceste, mi-Philinte, — de *l'Honneur et l'Argent* qui parle:

Je suis trop irrité de tout ce que j'entends
Et, ma foi, je ne puis me taire plus longtemps.
Quoi, vous parlez toujours, messieurs, de la famille,
Et dans tous vos discours, la moralité brille.
On vous voit foudroyer ces pauvres amoureux
Du côté du mari, vous êtes tous contre eux,
Pour un propos galant, votre pudeur austère
S'effarouche aussitôt et crie à l'adultère
Et vous poussez alors d'effroyables clameurs
Sur la corruption des esprits et des mœurs.
Mais, comment traitez-vous cette union sacrée ?
Par quels soins prévoyants est-elle préparée ?
Songez-vous seulement à consulter les goûts
De cette enfant à qui vous donnez un époux ?

Que vous avais-je dit?

Mais le style de Ponsard manque de couleurs et d'images. Le lyrisme lui fait défaut, — la poésie! C'est un style « juste milieu ». La banalité en vers est bien souvent la platitude, la pauvreté. Et personne ne peut prendre poétiquement le métropolitain d'aujourd'hui ou l'omnibus d'autrefois? Et comment exprimer sans banalité, c'est-à-dire avec poésie, les détails banaux de la vie domestique, de la vie « courante » ? Ponsard écrit :

Notre ami, possesseur d'une papeterie
A fait avec succès appel à l'industrie.

Ponsard écrit :

Oh! s'ils ne sont que deux, que ces messieurs attendent !
Les autres créanciers doivent bientôt venir :
Quand tous seront entrés, faites-moi prévenir.

Il pourrait écrire d'autres choses, et ces choses-là il ne pourrait les écrire autrement. La conclusion est que Ponsard, traditionnaliste excessif, a été la victime de sa fidélité à la tradition, bref de son admiration pour Molière. Molière pouvait écrire la comédie en vers parce qu'il écrivait la comédie de caractère. On l'a dit avec exactitude : « Au dix-septième siècle, la comédie de caractère s'écrivait en vers, parce qu'elle étudiait les travers généraux de l'humanité et qu'elle portait à la scène non pas le résultat direct de l'observation mais le travail que l'écrivain avait fait subir à ces matériaux fournis par la vie elle-même ; le poète, s'élevant de l'individu au type, détachait ses peintures sur un fond de maximes, de sentences et de réflexions morales. » Mais la comédie moderne descendant à l'observation et à la description de plus en plus minutieuse de la réalité, le vers ne lui convient pas, où si elle s'accommode du vers, elle ne comporte pas la poésie... Le désaccord, la contradiction entre la poésie et la comédie moderne sont d'autant plus sensibles que les romantiques ont orné les vers de couleurs variées, riches, étincelantes et perpétuellement miroitantes... Douloureux contraste. Le vers de la comédie qui s'avance d'un pied lourd, précis et méticuleux, semble piètre, morne, lamentable, bourgeois. Turbulent et fanatique auteur de préfaces et de programmes, Émile Bergerat proteste que l'erreur des derniers auteurs de la comédie moderne « est de n'avoir pas rendu les armes tout de suite à ce grand vers hyper-

bolique, monté sur les échasses du drame et drapé dans ses fantaisies. Ils ont méconnu sa loi, si raisonnable, d'abracadabrance. Et pourtant, elle s'imposait à un siècle gris, terne, triste, rongé de la lèpre du neutre, et imbécillisé à demi par l'angoisse des réalités. Ils crurent qu'à ce siècle bourgeois, il fallait le vers bourgeois, le vers adverbial et proverbial, le vers sans tain transparent, incolore, laissant voir la prose de la vie, le vers indéclamable, sourd, sans rythme, honteux de la rime qu'il traîne et de son pauvre bruit de cymbales fêlées. A l'abracadabrance, ils opposèrent la cuistrerie. Par terreur du rire empanaché, ils inventèrent le rire en madras, en bonnet de coton et en ceinture de flanelle ; par horreur des vers tragico-comique nous eûmes le vers pipelet. » Eh ! là ! faisons silence et tâchons plutôt de comprendre. Il est simplement exact que la comédie en vers est morte avec le concours de Ponsard. Mais on voit de reste que ce n'est pas Ponsard qui l'a tuée.

Ce serait Augier, si ce n'était surtout l'incompatibilité entre la poésie (1), le lyrisme et la comédie de mœurs

(1) Édouard Pailleron, bourgeois parisien assez spirituel, écrivit aussi des comédies bourgeoises qui auraient voulu être des comédies de mœurs et en même temps des comédies poétiques. Il est dans les *Faux ménages* un disciple évident de Ponsard et d'Augier. Malheureusement, une sensibilité affectée et une pruderie naïve ôtent toute portée morale et sociale à cette œuvre d'un réalisme extraordinairement timide. Même timidité dans *le Premier mouvement* où la bourgeoisie aurait pu être observée de plus près. La pièce se termine, du moins, par ce vers :

Les affaires, mon cher monsieur, sont les affaires.

Bref, réalisme édulcoré et pleurnichard, psychologie conventionnelle et superficielle, poésie qui se traîne à terre. De la fantaisie de bonne éducation dans *le Parasite*, quelque verve satirique dans *le Mur mitoyen*. Par défaut de sincérité et par faiblesse, les comédies poétiques de Pailleron, qui parurent si agréables à

tendant de plus en plus à étudier avec minutie ce que Émile Bergerat appelle justement : la prose de la vie.

Hélas ! il faut bien ajouter que c'est aussi l'incompatibilité entre Augier et la poésie. Un homme au moins

l'époque où elles furent jouées, s'éclipsent à tous les rangs, et on ne songe même plus à les invoquer comme témoignages de la littérature ou de l'esprit d'un moment. Toutefois l'aimable et anodin *Monde où l'on s'ennuie* brille encore au second rang.

— Pour les mêmes raisons exactement (absence de vérité humaine, pauvreté de la poésie) les comédies de Camille Doucet antérieures à celles de Pailleron (*le Fruit défendu* (1857), *la Considération*, 1860) ont été écartées de l'histoire littéraire. Jules Sandeau, recevant Camille Doucet à l'Académie française (1866) lui disait... « Dans *l'Avocat de sa cause* vous persifliez agréablement l'arbre du bel esprit chez les femmes, et nous y prenions un plaisir extrême. » Nul ne pourrait aujourd'hui prendre un plaisir extrême aux comédies de Camille Doucet, parce que nul n'écrirait plus comme Jules Sandeau dans son discours académique de 1866. Le goût change : convenons qu'il s'améliore.

Jean Aicard à son tour semble avoir eu dessein de continuer la comédie bourgeoise, en écrivant *le Père Lebonnard*. Cette comédie dramatique exerce de l'action sur le public. Elle procède entièrement des comédies dramatiques de Ponsard et d'Augier. Elle est peut-être un peu plus vieille. Sa générosité et son optimisme ont de quoi satisfaire les bonnes gens. Malheureusement *le Père Lebonnard* prouve, plus que les ouvrages qui l'ont de longtemps précédé, le désaccord essentiel entre la poésie et la comédie bourgeoise, réaliste — et moralisatrice. Jean Aicard, prompt à s'expliquer ou à se justifier, ou à s'excuser, a écrit : « Aussi loin de la pompe tragique que des magnificences lyriques, deux choses que le double esprit sceptique et positif de notre époque ne semble pas appeler, — le poète pourrait retrouver une langue directe, comme spontanée quoique en vers, sobre de métaphores, ayant l'allure même de la parole venue librement dans la vie : dont le mérite poétique serait dans la force de pénétration que donne le vers, dans l'élan particulier, incomparable, que communiquent au mouvement général de la parole le rythme, la rime, la *puissance propre* du vers. » Et Jean Aicard compare sa poésie à celle de Molière, de La Fontaine, de Victor Hugo, de Musset. Reste à savoir si les vers du *Père Lebonnard* sont de la poésie. Il n'est pas inutile qu'on le sache. Il est assurément indispensable de le savoir. C'est une raison pour lire *le Père Le-*

se rencontra dans le monde littéraire qui ne fut jamais, jamais, jamais poète : Augier. Cet homme écrivit beaucoup de vers. Un genre littéraire se rencontra dans le milieu du dix-neuvième siècle qui ne comportait plus, plus la poésie : la comédie. Augier écrivit beaucoup de comédies en vers et beaucoup plus encore de vers de comédie.

On raille Ponsard : on cite les vulgarités de ses vers prosaïques. Les vers d'Émile Augier étaient la vulgarité et la prose même. Ses vers n'ont aucun rythme. A peine ont-ils des rimes ! et ces rimes ne sont point des rimes de qualité. La langue, par surcroît, est détestable. Que de vers ne peuvent être considérés comme

bonnard. Lisez-le et vous en direz des nouvelles à la postérité.

Jean Aicard, barde provençal, aède toulonnais, a beaucoup écrit : des poèmes lyriques, des drames en vers, des romans en prose. Il est un écrivain discuté. Mais il a la faveur d'être un écrivain discuté depuis longtemps. J.-J. Weiss déclara à propos d'une des plus importantes pièces de Jean Aicard, *Smilis* : « Je n'en veux pas trop à *Smilis*. A l'occasion de *Smilis*, j'ai relu le poème *Miette et Noré*, du même auteur ; qu'il est joli, le flic floc par où s'ouvre le poème ! qu'il a de la fraîcheur ! qu'il nous met bien dans l'oreille le bruit de la petite rivière provençale, courant, limoneuse, sur les cailloux ! O *ubi campi* ! O vallée du Tholouet et de la Napoule ! O rives de l'Arc aux pieds des monts lumineux ! O bocages plantés d'oliviers ! O blanches feuilles ! O soleil ! Mais *Smilis*. Oh ! *Smilis* ! » Depuis lors, on a été maintes fois réduit à répéter le jugement de J.-J. Weiss, et à dire pour conclure : « Mais *Smilis* ! ah ! *Smilis* ! » Cependant, Jean Aicard n'a pas recommencé sa tentative de comédie bourgeoise. *Le Père Lebonnard* reste isolé dans son œuvre. Jean Aicard s'est attaqué à Shakespeare et à Molière. Il a écrit un *Othello*, un *Don Juan*. Il a écrit aussi de grands drames d'un romantisme flamboyant et terne : *la Légende du cœur, le Manteau du Roi*. Il n'a pas d'idées neuves, mais il est brave homme. Il a foi dans l'avenir de l'humanité. Il est compatissant à la souffrance, il a le cœur tendre. Il écrit des vers avec une remarquable facilité naturelle. Il a été élu membre de l'Académie française en l'année 1909.

des vers français que par des observateurs très indulgents ! Lisez dans *la Cigüe*.

Je ne connais que vous plus stupide que moi.

. . . .

Imite-moi plutôt que mourir, à ton âge.

. . . .

Chacun selon sa force, et par même raison
Que tu prenais du vin, je prendrai du poison.

. . . .

... Au seuil du bon chemin que déjà je suivais
Et m'avez sans respect poussé dans le mauvais.

. . . .

Nous avons entendu l'entretien au complet.

. . . .

Je l'estime d'autant qu'elle a bien combattu.

. . . .

Je croirais sagement et sans tant discourir.
Qu'allant de votre gré dans la sombre demeure
Vous avez vos raisons pour avancer votre heure.

Défaillances de style, incorrections, lourdes chevilles : tout se rencontre en ces vers d'Émile Augier. Mais, poncif d'esprit et d'âme, il lui plaisait infiniment de traduire en termes poncifs des idées et des sentiments poncifs, et la sagesse des nations s'exprimait bassement par sa voix. Il croyait en ses vers ennoblir les vulgarités et rendre les trivialités augustes. Si Augier a écrit *Gabrielle*, c'est sans doute pour que nous sachions bien à quel point ce poète se trompait.

O nature immortelle !
Pénétrantes senteurs de la feuille nouvelle,
Tranquillité des champs au soleil prosternés
Est-ce là cet amour dont vous m'entretenez ?

. . . .
Puisqu'il n'est rien de tel qu'écouter pour entendre.
. . . .
Je suis guéri de cette femme
Et son indifférence est un puissant dictame.
. . . .
Pour parler
De ce sexe volage au vent comme la plume.
. . . .
Déborde, maintenant, déborde, ô désespoir !
Elle ne m'aime plus, qui l'aurait pù prévoir !
Oh ! je sens tout mon cœur sombrer en ce naufrage.
. . . .
Maman, la blanchisseuse est là !
Dis à la bonne
De recevoir le linge...

Mieux vaudrait, si l'on est poète, renvoyer la bonne ou la blanchisseuse. Non point, certes, que ces détails d'un réalisme précis soient dépourvus de force comique ou d'intérêt dramatique, et on ne dira point comme à Gabrielle son mari :

Je t'ai vue à ces détails vulgaires
Bailler de si bon cœur que j'ai fait le serment
De ne t'induire plus en pareil baillement.

Non, mais on dira que la convenance est dans la littérature française une indispensable vertu et qu'il ne convient pas qu'on écrive des vers, lorsque l'on n'est point du tout poète, et qu'il ne convient pas, pour dénombrer les mille et un détails de l'existence commune auxquels la comédie de mœurs doit son pittoresque, d'employer la langue que Augier appelait assurément la langue des dieux... En 1870, la ville de Vienne dont s'enorgueillit avec mesure le département de l'Isère,

célébra « son glorieux enfant » Ponsard. Elle se flatta que la statue de François Ponsard perpétuerait le souvenir de son nom et l'admiration pour son œuvre. Les fêtes d'inauguration furent dignes des pieux sentiments des Viennois lettrés. C'était le printemps. Partout des fleurs! Émile Augier écrivit des vers en l'honneur de Ponsard son ami, son maître. Poète, va !

Te voilà revenu pour toujours dans ta ville,
Tranquillement assis sur un trône d'airain
Le seul que n'atteint pas la tempête civile,
Le trône du travail idéal et serein !
Pour te mieux accueillir, la cité maternelle
A convoqué le ban des pays d'alentour,
Dans la foule accourue à la bonne nouvelle
Tous tes amis sont là saluant ton retour.

Cache-toi, poète, cache-toi! Barbey d'Aurevilly citait alors ces vers avec une allégresse féroce. Inutile allégresse! Vaine férocité ! La comédie en vers était morte, morte par la faute des circonstances, avec le concours de Ponsard et d'Augier... Mais le modeste lyrisme d'Augier inaugurant la statue de Ponsard, était légitime. Tous deux, écrivant leurs comédies en vers, ne s'étaient-ils point rattachés solidement à la tradition française, alors que les romantiques l'avaient délaissée avec un dangereux éclat, tous deux, poètes incapables de rêver, de planer, n'avaient-ils point observé d'assez près la vie et les hommes, et gens de bon sens autant que poètes de l'école du bon sens, n'avaient-ils point préparé le théâtre social par lequel la littérature dramatique française s'est depuis 1860 enrichie et comme renouvelée !

THÉODORE DE BANVILLE

Théodore de Banville fut un homme heureux dans une époque malheureuse. Il fut heureux avec impertinence. Le bonheur rend égoïstes, même les poètes. Banville négligea jusqu'à l'excès les rudes préoccupations de son temps. Il ne fut jamais troublé par l'évolution des esprits et rien ne lui fut plus étranger que les questions sociales. Il était poète. Il chantait. Il s'amusait à écouter son chant. Il chantait encore. Il regardait les ruisseaux couler, et la nature en fête et le soleil étincelant. Son âme était étincelante elle aussi, elle était dans une fête perpétuelle, et Banville regardait couler gaiement sa vie comme les ruisseaux aimés des poètes... On discutait, on disputait, on se demandait avec inquiétude quelles étaient les fins de l'homme, on était sombre, on était triste. Théodore de Banville chantait. Il était poète, vous dis-je...

Ses contemporains le méconnurent un peu parce qu'ils ne le comprenaient pas entièrement. Banville était trop simple pour eux ! Banville n'était pourtant pas isolé complètement dans l'allégresse de ses rêves.

Il trouvait parmi toutes les littératures des compagnons familiers. Il s'en faisait des inspirateurs, des maîtres au gré de son caprice. Il vivait avec eux selon les dispositions de l'heure, et il les aimait tous bien tour à tour... Alors, il les imitait comme en se jouant et comme pour leur être agréable. Il était pour eux un disciple à qui ils ne devaient pas trop se fier. N'était-il pas toujours prêt à les abandonner en son insouciance légère à l'instant même qu'il paraissait le plus docile à leurs enseignements... Il était pénétré de Shakespeare. Il était imprégné de Molière, et même de la tragédie classique, et certainement de la comédie classique ; et toute la comédie italienne se résumait en son œuvre, et le romantisme y aboutissait. Théophile Gautier y aboutissait, le bon Gautier capricieux du *Tricorne enchanté* et de *Pierrot Posthume*. Théodore de Banville a beaucoup de maîtres qu'il suit avec une amicale liberté ; mais il est le fils rieur et cascadeur du père Hugo... Qui l'eût dit, quand il écrivait ses pièces avenantes, qu'un jour Banville aurait autant de disciples qu'il avait de maîtres ? Qui l'eût dit ! On considérait Banville comme un esprit charmant et facile, comme une âme futile et ingénue, comme un poète d'une adresse prestigieuse aux exercices indéfiniment variés du vers. Il passait en chantant, et la brise allait emportant jusqu'au souvenir de sa chanson... Mais non, cette chanson gracieuse résonne encore dans tous les poètes. L'influence de Banville sur les poètes d'aujourd'hui est universelle, est énorme, est écrasante. Écrasante ! Pourquoi ? N'en faisons pas reproche à Banville si les poètes de notre époque sans poésie l'imitent avec servilité. Banville est la joie poétique de vivre. Nos poètes ne sont pas joyeux de vivre et c'est à peine s'ils sont

poètes. Pour se persuader qu'ils sont poètes et que la gaieté les anime eux et leurs poèmes, ils reproduisent Banvile et tâchent à le recommencer. Peut-être même que cette influence de Banville n'est pas près de finir puisqu'elle s'épanouit dans l'œuvre de celui qui est le plus spontané de tous les poètes lyriques et dramatiques : dans l'œuvre d'Edmond Rostand... Et séparez, s'il vous plaît, les genres littéraires : il arrive néanmoins que Banville, qui fut lyrique essentiellement et ne le fut jamais plus que dans ses poèmes dramatiques, exerce surtout son action rayonnante sur le théâtre. Banville était venu au théâtre pour se distraire de son plaisir par un autre plaisir. Il badinait avec la muse Thalie qui, indulgente, bonne fille et amusée déjà, lui disait :

> J'y consens ; dans tes rages,
> Flétris par les derniers outrages,
> Mes trésors printaniers.
> Je dédaigne un cœur lâche ;
> Sois rude et triomphant,
>   Mais tâche
> De me faire un enfant !

Banville fit subir hardiment beaucoup de derniers outrages à l'aimable Thalie et il lui fit un grand nombre d'enfants. Ces enfants se sont répandus sur le monde littéraire et y ont imposé leur domination par leur sourire ; et les poètes même, à qui cette domination est importune, jugent que ces enfants sont encore bien jolis à voir.



Jolis... jolis ! Ils n'ont pas été faits cependant selon les règles. Banville devint auteur dramatique pour narguer les lois du théâtre. Voici un homme qui n'eut rien de commun avec Scribe ou avec Sardou ! Il muse au cours de ses pièces, qui font ce qu'elles peuvent pour être des pièces mais ne réussissent pas toujours à le devenir.

Les héros faciles et charmants, qui circulent gracieusement dans les décors de légende, de féerie et de rêve où s'égare Banville, ne semblent pas du tout avoir été analysés par un psychologue bien sérieux. Ils se moquent de l'analyse et de la psychologie. Et croyez-vous que Banville ne s'en moque pas lui aussi ! Alors ces héros attrayants sont très libres d'allures. Ils ont des sentiments d'une vivacité extraordinaire. Lorsque le jeune Achille est amené par sa mère Thétis chez le bon roi Lycomède, où il se cachera sous le nom et la robe de sa sœur Iphis, il devient instantanément amoureux de Déidamia :

Dieux ! Quelle est cette vierge si belle !
Telle, faisant éclore à ses pieds l'asphodèle
Parut Cypris, et telle en nos bois Artémis
Accourt d'un pas léger.

Le pauvre Achille parle bien et il aime tôt. Déidamia n'aime pas moins vite. Elle confesse sans retard le « coup de foudre ».

A l'heure même où nous nous rencontrâmes
Le même trait de flamme a brûlé nos deux âmes.

Il est vrai qu'un si grand amour n'empêche pas Achille de partir sans hésitation pour Ilios où il accomplira jusqu'à sa mort prévue la tâche que les dieux lui ont destinée. Lorsque le comte Olivier d'Atys aperçoit Florise, subitement il l'aime.

> Oh ! dites, quelle douce
> Musique, cette voix ! Un ruisseau dans la mousse
> Murmure et chante ainsi.

Il est vrai qu'après avoir menacé de l'arracher à tous, il la laisse partir sans difficultés... Ainsi font les petites marionnettes ! Elles font même des tours qu'on n'attendrait pas d'elles. Et il arrive que certains personnages de Banville soient incohérents et, s'il vous plaît, contradictoires. Dans *Florise* encore, le pâle et maigre Jodelet est représenté comme la personnification de l'amour idéal et sans espoir. Il aime passionnément Florise parce qu'elle est l'art et parce qu'elle est la beauté. Il cite très sympathiquement et très sincèrement le vers de terre amoureux d'une étoile... Soudain il ne parle plus que de victuailles.

> Avec Florise encor nous avions faim
> Parfois, assez souvent peut-être ; mais enfin
> Son talent merveilleux qui dans tout genre excelle
> Fit qu'un peu d'or venait rire en notre escarcelle !

L'intrépide idéaliste s'est transformé subitement en un terrible matérialiste. Ainsi font, font les petites marionnettes.

Mais elles le font avec tant de bonhomie. Elles s'agitent avec une si franche liberté. Banville n'a jamais voulu emprisonner son imagination dans le

carcan des règles dramatiques : il ne s'est servi des règles que dans la mesure où elles pouvaient soutenir son imagination...

Il lui a plu de confronter en des dialogues radieux de lyrique éloquence les dieux et les déesses de l'Olympe ou les héros et les héroïnes que nous aimons encore comme des dieux et des déesses. Il est allé chercher dans la Grèce antique des personnages magnifiques de gloire, de beauté et de simplicité dont il pouvait nous faire croire qu'ils étaient tous poètes comme lui et qu'ils étaient tous poètes à sa façon. Ah ! il s'est bien soucié d'être Grec, véritablement, en faisant de la Grèce le pays d'élection de ses rêves enchantés ! Ah ! il s'est bien soucié du réalisme et de la réalité ! Candide, Zola se demandait à propos de *Déidamia* si, pour se faire une idée exacte de la Grèce à son berceau, nous ne devions pas étudier les mœurs des peuplades de l'Océanie contemporaine. Ah ! Banville s'est bien soucié d'étudier les mœurs des peuplades de l'Océanie contemporaine et de se faire une idée exacte de la Grèce ! Il s'est installé dans l'Olympe comme dans sa propre demeure et il y a tout arrangé à sa guise. Il a convoqué les immortels et les demi-dieux. Vénus et Diane, et Mercure et Eros, et les satyres et les néréides, et les nymphes se sont empressées autour de lui... Et Banville les a reparties à travers des paysages vagues et séduisants comme eux, ou bien dans une clairière, avec des tapis d'herbe, des ombrages, des ruisseaux et des cascades dont on entend le murmure par intervalles, avec, dans le lointain, les sommets de l'Olympe couverts de neige ; ou bien chez la déesse Vénus aux portes de la ville de Cythère. Et voici : « un palais d'été dont les colonnes peintes, les salles bâties à ciel ouvert

et les constructions prolongées au loin se mêlent à des jardins de lauriers-roses. Aux portiques pendent des guirlandes de fleurs et de feuillages. Sur les murailles des flûtes et des lyres. Une statue de l'Amour enfant, nu et appuyé sur un arc ; une fontaine jaillissante dont l'eau retombe dans un bassin d'or. Jardinières de marbre sculpté d'où s'élancent de grandes fleurs éclatantes ; lits couverts de riches étoffes d'Asie, meubles d'ivoire. Sur une table de mosaïque sont posés un coffret d'où les riches joyaux débordent, et un miroir à main en or poli. On est au milieu d'un jour d'été brûlant où tout languit et frissonne dans la lumière blonde », — ou bien, dans un paysage de l'île de Scyros sur le rivage de la mer Égée. Au fond, la mer tranquille au delà de laquelle on aperçoit les trois petites îles du golfe. A gauche, une large grotte dans laquelle on entre par le rivage et dont le fond, percé à jour, s'ouvre sur une galerie naturelle qui est censée se perdre sous les flots... Paysages mystérieux et féeriques où les déesses et les dieux sont eux aussi « censés » vivre leur vie véritable... Mais Banville ne peut souffrir que les déesses mirent, dans les miroirs en or poli qu'il dépose avec prévenance sur les tables de mosaïque, des visages trop pâles... Il laisse à ces habitants de l'Olympe ou des lieux avoisinants l'auguste et familière simplicité des âges préhistoriques, et aussi l'harmonie lumineuse que la civilisation hellénique leur apporta... Mais il anime d'une vie plus vibrante leurs figures aux traits si réguliers, il les orne de parures brillantes et scintillantes, éclatantes à toutes les lumières. Il fait de l'Olympe, un peu austère et nu que dépeint la légende, un Olympe éclairé *a giorno* rutilant et resplendissant, un véritable Olympe de gala.

Et, pour peu que Banville abandonne ce monde divin — divin et poétique, il se réfugiera dans le monde également poétique et presque divin des vieux contes délicieusement naïfs et des adorables fées toujours jeunes, — là il rencontrera *Riquet à la Houppe* — ou dans ce monde irréel et falot que peuplent Colombine et le beau Léandre, ou dans ce monde mystérieux encore et romantique mais plus proche de nous, où débordent et ruissellent des folies de verdure, et où s'est perdue. et attardée la fée Urgèle pour y causer longuement avec Pierrot, ou dans ce monde plus proche encore de nous mais qui persiste à tout ignorer des plates vulgarités de la vie, car il ne s'enthousiasme que pour l'art — et là triomphe Florise, — ou dans ce monde plus proche encore de nous qu'emplit Gringoire (par mégarde Banville n'écrivit point la pièce en vers) le misérable, le pitoyable Gringoire qui n'est pas un homme comme les autres hommes puisqu'il est un poète !... Et tous, dieux, demi-dieux, héros, princes et poètes, rassemblés ou dispersés, chantent l'amour, la femme, la beauté, l'amour, l'amour.

Vois, ta main désarmée
Brûle et tremble; ton sein frémit, tes yeux errants
S'alanguissent, voilés de larmes et mourants;
Tu te sens défaillir et le sang abandonne
Ta lèvre pâlissante. O fille de Latone !
Ta voix harmonieuse est comme un chant d'oiseau,
Ton col penche, lassé; ta taille de roseau
Sur mon bras glisse et ploie ainsi qu'une liane :
C'est l'amour !

L'Amour! C'est l'amour ! C'est toujours l'amour ! Et tous chantent l'amour puisqu'ils le voient partout et

partout le ressentent, et puisque la nature elle-même commande à tous d'aimer :

Entends les rossignols qui chantent leurs amours,
Entends, l'herbe et la mousse ont de charmants discours ;
Vois dans l'immensité souriante et sereine
Les astres ; c'est l'amour vivant qui les entraîne,
C'est par lui que la rose, âme des nuits d'été,
Ouvre son grand calice ivre de volupté ;
Vois sur le ruisseau clair et sur les eaux stagnantes
S'agiter par essaims des ailes frisonnantes.
Elles savent pourquoi tout s'embrase, et l'amour
Leur a dit que le mois des fleurs est de retour.
Vois briller la rosée, et sur les herbes folles
Étinceler le corps doré des lucioles
Qui rythment les sillons de leurs ailes de feu.
Une lueur d'argent enveloppe l'air bleu
Et tout te dit d'aimer et tout te dit de vivre,
Et cette ombre et l'odeur des feuilles qui l'enivre
Et la rose qui trône au milieu de sa cour,
Ces pleurs, ces bruits, ces voix, ces parfums, c'est l'amour !

Et parce que c'est l'amour, et parce que Banville est un poète lyrique, Banville écrit des pièces où il chante incessamment l'amour. Laissez aller le bon poète lyrique et laissez-le se perdre un peu aux détours des actes et des scènes. Écoutez seulement la musique incomparable de ses couplets infatigablement égrenés. Et ne jugez pas comme Vénus, de sa proie détachée, les couplets monotones.

Toujours le même ciel et ses saphirs moroses !
Toujours le même azur ! toujours les mêmes roses !

Banville ne se lasse pas de chanter : il est un dramaturge qui n'abandonne jamais sa lyre !



Ce ténor effréné a du moins l'esprit de ne jamais se servir de sa lyre pour frapper à bras raccourcis sur ses contemporains. Il chante, il invite à chanter, à danser si l'on veut. Mais il a pris le parti de ne s'étonner et de ne s'offusquer de rien. On dirait qu'il ne voit pas son époque. En tout cas il la voit distraitement, il ne l'observe pas. Il n'est pas homme à réformer, de force ou de gré. Il n'a d'ailleurs pas beaucoup d'idées. Il n'a même pas d'idées du tout. Il se joue à la surface de la vie. Il ne prend pas la peine de réfléchir profondément. Est-il nécessaire que les poètes réfléchissent profondément? Est-il nécessaire que les poètes aient l'aptitude à réfléchir profondément? Est-il nécessaire que les poètes soient très intelligents? Ce n'est pas nécessaire. Ce n'est pas utile. Ce peut être dangereux pour la poésie, car l'exaltation lyrique tombe si le raisonnement prend son vol.

Cependant Banville exprima des idées à son insu, précisément parce qu'il n'en avait pas. Il donna de fortes leçons aux hommes de son temps, précisément parce qu'il avait dessein de ne rien leur enseigner. Son œuvre est une protestation éclatante contre l'abus des idées et contre l'influence pernicieuse des idées sur les esprits modernes. Alors les poètes eux-mêmes sont obsédés par les idées, par les philosophies ; ils s'avancent chargés de leurs méditations et comme succombant sous le poids. Ils attristent les hommes et ils les affaiblissent. Banville va gaiement parce qu'il va librement. Il ne s'est point encombré, dans sa course à travers le monde, d'un lourd bagage philosophique. Un écrivain, qui

mourut assez jeune pour qu'on lui trouvât du talent, Jules Tellier dit : « Il a l'âme d'un enfant ou d'un Dieu ; l'Univers lui apparaît comme une immense et splendide féerie. » Laissons les dieux tranquilles : n'est-il pas, au surplus, malaisé de deviner ce que peut être l'âme d'un dieu ? Banville a donc, s'il vous plaît, l'âme d'un enfant qui regarde avec des yeux émerveillés les splendeurs de cette féerie qu'est l'univers, et ajoute encore à ces splendeurs en les racontant, en les décrivant, en les évoquant. Aucune révolte en lui, aucune inquiétude : il admire, il est heureux. Voilà une bonne philosophie.

La nature ne saurait être cruelle : elle est belle. Les êtres ne sauraient être méchants : ils sont bons. La laideur ne saurait être laide : elle participe de la beauté universelle, elle est belle. Allons dans la vie, frémissants de cet optimisme que rien, rien, rien ne déconcerte ; et vivons dans la joie puisque nous vivons dans la beauté. Voilà une bonne philosophie.

Très obligeamment, ou mieux et simplement pour son propre plaisir, car il est trop heureux pour être altruiste, le poète augmente la joie de vivre et la beauté de la vie en chantant. C'est sa mission sociale, à lui.

Sans repos je me suis voué
Au dessein d'embraser les âmes,
Peut-être ai-je encore secoué
Trop peu de rayons et de flammes !

Banville secouera encore et jusqu'au bout, des rayons et des flammes et jusque en ses œuvres dramatiques, il chantera inépuisablement l'ivresse de vivre et de s'épanouir dans la beauté... Voilà une bonne philosophie !

En ses œuvres dramatiques surtout ! Théodore de Banville écrit *Florise* pour promulguer des dogmes en chantant. Il ne s'aperçoit peut-être pas qu'il dogmatise ou qu'il vaticine... Mais lyriquement, il prêche et, poète, que prêche-t-il ? Il prêche que nous avons le devoir de vivre pour l'art, pour la beauté, et que notre existence est vaine si elle n'est pas vouée à l'idéal. Florise le dit avec une gravité pleine de componction, après avoir failli abandonner l'Art :

L'art est une patrie aux grands cieux éclatants,
Où vivent, en dehors des pays et des temps,
Les élus qu'il choisit pour ses vivantes proies ;
Et ceux-là, donnez-leur vos demeures, vos joies.
Tous les honneurs ; toujours leurs cœurs inconsolés
Pleureront, car ils sont chez vous des exilés !

On ne consentira jamais trop de sacrifices à l'art, à l'idéal : écoutez encore Florise :

Soyez brave
Comme il sied à celui qui s'est dit mon esclave
Pendant un jour ; et si l'Art, mon maître et mon Dieu,
Veut embraser ma lèvre à son charbon de feu,
Par la mâle splendeur de quelque renommée
Je serai digne aussi que vous m'ayez aimée.
A vos premiers accents mon être a tressailli,
Et je les savourais d'un cœur enorgueilli,
Si, vouée à ce Dieu des paroles vivantes
Qui m'a choisie et mise au rang de ses servantes
Je n'eusse appartenu, porte-flambeau du jour,
A quelque chose encor de plus grand que l'Amour !

Ainsi, Banville, chantre de l'amour, atteste qu'il y a quelque chose de plus grand que l'amour, c'est l'idéal, et qu'à l'idéal il faut tout sacrifier.

Que le drame se lève et nous dise : C'est moi !
Nous le suivons, ce Dieu, notre amant, notre roi !
Le reste, le foyer, les baisers d'une mère
Les enfants, tout cela pour nous c'est la chimère !

Évidemment, Banville ne célèbre pas ainsi la vie bourgeoise et peut-être que, en recommandant les sacrifices à l'idéal, il risque d'entraîner certains désordres sociaux. Cependant, lorsque Célidée, après le départ de Florise et de ses camarades, examine mélancoliquement le sens de la vie, Banville accorde presque sciemment à la vie un but très noble d'action vaillante et généreuse, qu'on pourrait proposer sérieusement aux bons auditeurs des Universités populaires d'hier et de demain :

La vie ! Elle ressemble à ce jour dont tu vois
Tomber le soir tremblant sur la cime des bois !
Au matin, sous la douce aurore qui l'effleure,
Le fier jeune homme voit venir vers sa demeure
Les illusions, puis l'amour, l'espoir vermeil
Et les passions, groupe adorable et pareil
A ces gais histrions, qui, la lèvre entr'ouverte,
Sont descendus vers nous de la colline verte !
Tous ces hôtes sont fous, riants et querelleurs ;
Les uns portent des luths et des chapeaux de fleurs ;
Les autres laissent voir la tristesse suprême
Sur leur bouche de rose, et murmurent : Je t'aime !
Mais lorsque le soir vient, quand le jeune homme est vieux,
Quand sa vie hélas ! proie offerte aux envieux,
S'efface, quand son front a pâli sous l'étude,
Il reste face à face avec la solitude.
Et voit passer, conduits par l'antique Destin,
Sur le même coteau ses hôtes du matin
Mais lassés et vieillis, *l'un emportant son masque*

Et l'autre son couteau. Dans la brume fantasque
Le groupe rayonnant disparaît et s'enfuit
Et lui qui voit pâlir ses rêves dans la nuit
Il leur crie, abattu, mais l'âme encore éprise :
Adieu bonheur ! Adieu jeunesse !

Ou les chansons des poètes sont dépourvues de signification, ou nous devons conclure que Banville a une philosophie sociale beaucoup plus nette et plus sûre qu'on ne s'y attendait. La vie n'est pas complète si l'homme n'est pas utile. La vie doit être vouée à un idéal, quoi que l'homme puisse en souffrir. Florise, délaissant Olivier pour l'art, manque-t-elle de sensibilité profonde, manque-t-elle de réalité, de vérité, ou, comme le dit Auguste Dorchain, d'humanité ? Poète contre poète ! Discutez et chantez !

L'art est sublime, il peut, un jour,
Faire qu'on chante et qu'on oublie…
Il ne remplace pas l'amour !
— Tu n'es pas humaine, ô Florise !
Eh quoi ! sans craindre un repentir,
Rien qu'en partant ton cœur se brise.
Imprudente, tu veux partir ?
Mais alors, puisque Olivier t'aime,
Puisque à ce noble et jeune amant
Ton âme a volé d'elle-même,
Tu crois donc que tout cela ment ?
Non, Florise, reste amoureuse !
Si cette heure allait s'envoler ?
— Garde l'amour pour être heureuse ;
Garde l'art pour te consoler !

Ainsi conseille le prudent moraliste Dorchain en son lyrisme circonspect ! Plus hardiment lyrique, c'est Ban-

ville qui est le plus ardent apôtre social : il demande aux hommes de renoncer même au bonheur pour agir, de subordonner tout à leur foi en l'idéal, d'être héroïques, et sublimes... Voilà une bonne philosophie !

Mais Banville n'insiste pas. Et peut-être que Banville n'est pas apôtre à bon escient. Et s'il chante l'action, lui le chantre de l'amour et de la joie et de la beauté, c'est sans doute parce qu'elle lui paraît digne d'être aimée comme l'ensemble somptueusement magnifique des êtres et des choses, parce qu'elle est une joie et une beauté nouvelles.

*
* *

Ne nous y trompons pas en effet, ou ne nous y trompons que dans la mesure où cette erreur peut nous être agréable : tout en lui est fantaisie. La fantaisie est l'émanation de son âme.

Est-il oiseux de se demander si un poète fantaisiste est sincère ? Il s'amuse sincèrement, mais il s'amuse. Dans *le Baiser,* Pierrot met directement en cause Paris et les Parisiennes.

Oui, tout ce que Virgile admirait chez Phyllis
Et qui brille encore mieux chez nos Parisiennes,
Mon Paris — car il n'est de fête que les siennes —
A les plus clairs regards et les plus douces voix.
Il nous prête ce soir sa parure, et je vois
Des dames, emplissant leurs robes étoffées.
Qui dans leur petit doigt valent toutes les Fées.

Cette idée, assurément, n'est pas insoutenable, mais Banville n'était que bonne grâce ; et il jugeait impos-

sible de ne pas adresser aux dames de Verdun, de Montélimar ou de Montauban des compliments que son caprice lui avait inspirés pour les dames de Paris. Il est avec la poésie fantaisiste des accommodements, et le couplet sur Paris devint, à l'usage des « tournées », ce couplet-ci où la banlieue et les départements trouvent des raisons d'être satisfaits !

Oui, tout ce que Virgile admira chez Phyllis
Qui, du temps de l'églogue, était une merveille,
Car cette ville où rit une clarté vermeille
A les plus clairs regards et les plus douces voix.
Elle nous a prêté sa parure, et je vois
Des dames, emplissant leurs robes étoffées,
Qui dans leur petit doigt valent toutes les Fées.

O poète ! ô rêveur ! ô farceur ! Mais alors pourquoi mêler Virgile à cette affaire, et qu'importe l'églogue à ces dames en robes étoffées, et que vient faire ici cette clarté vermeille qui est vraiment de bonne composition pour rire dans les villes des Flandres autant que dans les villes de la Provence ou de la Gascogne ? Fantaisie ! Ce mot ne s'analyse pas. On doit juger de la fantaisie par ses effets raisonnables ou extravagants. Mais parce que le poète a de la fantaisie, il n'est certainement pas très sérieux, même lorsqu'il est le plus sérieux. Il rêve en badinant et tout ce qu'il rêve est cocasse, fantasque et bariolé, baroque même. Soyez séduits, ne soyez pas dupés, même si son romantisme flamboyant ajoute encore aux miroitements éblouissants de son rêve irisé. Souriez donc du sourire extasié de ce rêveur qui rêve tout éveillé, et qui transpose même la réalité en rêve à tel point qu'elle devient, elle aussi, irréelle et poétique !

Sourions avec lui, mais prenons bien garde qu'il sou-

rit, et suivons sa fantaisie déréglée, oui, suivons-la sans même savoir où elle nous mène, mais en sachant par avance qu'elle peut nous mener loin... Sans doute trop d'éléments se rassemblent-ils en cette fantaisie... Tantôt l'ironie légère domine et Eros nous agrée lorsqu'il dit, narquois, au satire Gniphon :

> Iacchus aime la jeune vigne;
> Le coudrier est cher à la blanche Phyllis;
> La naïade à l'œil glauque aime à cueillir des lys;
> Le laurier glorieux qui garde une chimère,
> Plaît à Phébus; le myrte en fleurs plaît à ma mère,
> Le rouge automne plaît aux bouviers diligents;
> Les belles aux bras nus plaisent aux jeunes gens
> Et toi, tu ne plais pas aux belles, je m'en lave
> Les mains !...

Naturellement vous ne trouvez aucune raison plausible pour que Eros fasse cette énumération fantaisiste avant de constater la disgrâce de l'amoureux quand même, Gniphon. Le poète fantaisiste est l'humoriste de la poésie. Il abhorre la logique, ou s'il l'emploie c'est dans le développement des idées les plus illogiques... Et on appelle cela la verve funambulesque, et elle plaît par son imprévu lorsque elle est comme ici infiniment libre en sa légèreté. Ailleurs, la fantaisie deviendra plus systématique : Banville, si prompt à diviniser les hommes et surtout les femmes, humanisera les dieux et les déesses. Vénus a des coquetteries de demi-mondaine ; et Diane a tôt fait de la juger sans indulgence.

> Sa chevelure est d'or, son visage de lys !
> Tout lui sourit ; chacun la fête, chacun l'aime,
> Vulcain, Mars, Adonis, Anchise, Phébus même,

Hommes et dieux. sans cesse un flot grossit le cours
Sans cesse débordé de ce fleuve d'amours ;
Mais ses larmes, sa voix, ses regards, son sourire,
Tout crie en elle : ayez pitié de mon martyre !
Par grâce, adorez-moi ! Ses yeux toujours vainqueurs
Se baissent constamment pour ramasser des cœurs,
Et cette reine, aux yeux de flamme, aux bras avares,
En chercherait, je crois, jusque chez les barbares ;
Certes, quand on ne craint ni honte, ni mépris,
Il est aisé d'avoir des amants à ce prix !

Junon est une belle furie, jalouse, envieuse. Pallas est un dragon de vertu ; mais pourquoi donc afin d'éviter qu'on l'embrasse, a-t-elle besoin de garder son casque et sa cuirasse ? Hébé a un joli minois : une délicieuse servante de cabaret ! Apollon, poète présomptueux, n'est qu'un râcleur de lyre. Mars est un soudard... Diane est donc heureuse de fuir ces déesses qui sont des méchantes femmes et ces dieux qui sont des hommes assez brutes. Et voici qu'elle se dispose avec délices à faire dans la forêt un petit festin simple et champêtre ; les nymphes cueillent des fruits, les mettent dans des paniers qu'elles font d'une large feuille et de quelques branches légères, puis les apportent sur la mousse où Diane s'assied avec elles près de la cascade :

Je vais donc me servir un repas à mon goût
Et pouvoir dénouer ma ceinture, et surtout
Oublier un moment l'Olympe et l'ambroisie !
Mélite.
Quoi ! vraiment, se peut-il que l'on s'en rassasie ?
On dit le ciel si riche et l'Olympe si beau !
Diane.
Ah ! Mélite, un palais, un vertige, un tombeau !
Là-bas tout resplendit des feux des chrysoprases

Mais la satiété jusque dans leurs extases
Suit les Olympiens sur ces brillants sommets.
Et ce rêve immortel qui n'en finit jamais !
Quel ennui !

Diane est bien délicate ! Mais cependant, Banville évite le burlesque de Meilhac et Halévy. Il ne fait pas de ses dieux des ganaches. Il plaisante gentiment avec eux et les raille non sans vivacité, mais sans trivialité. Sa parodie demeure une fantaisie de poète. Le poète n'abdique pas entièrement, même lorsque la fée Urgèle et Pierrot échangent des propos incohérents dans le bois trop parisien de Viroflay ; prétendent qu'il faut quelquefois être brave et se taire sans murmurer ; parlent de Thésée et de Scévola, des grands Magasins du Louvre et de la police correctionnelle, de Rothschild et de Zola, et dans leur bavardages mêlent les facéties et les turlupinades, les calembours et les calembredaines...

Que d'éléments, certes, dans la fantaisie de Banville ! On les accepte tous, même disparates, parce que Banville ne manque jamais de goût ni de grâce, et que, n'étant point lourdaud, il peut s'obstiner à vouloir passer pour galant... Mais qu'il est donc dangereux d'imiter ce poète qui eut tant d'imitateurs !

*
* *

Car il faut unir la fantaisie de l'expression à la justesse de l'inspiration : Banville les unit fréquemment : les poètes banvillesques les unissent rarement.

Banville est doué, jusqu'à en être un prodige, de la fantaisie du vers, de la rime et du mot. Comme il

n'est pas gêné par un grand nombre d'idées, il excelle à les exprimer de mille et une manières, toutes différentes et toutes neuves : et à travers ces métamorphoses de la forme, l'idée se retrouve toujours identique à elle-même, si sommairement simple, mais fragile et pimpante, et comme brillante de jeunesse naïve et joyeuse. Ainsi veut-on exprimer dans *Florise* que Jodelet est maigre, on ne dit pas : Jodelet est maigre, car si on dit ainsi on n'est pas poète fantaisiste et on n'est pas banvillesque du tout. Banville, lui, est banvillesque presque autant que personne au monde. Il dit donc que Jodelet est un songeur transparent, un fantôme, un jeune homme aérien, un rêve échappé du trépas, un murmure, un oiseau plumé, et il dit encore que Jodelet chavire dans son pourpoint. Banville est banvillesque à souhait. Rostand seul peut être banvillesque plus que Banville lorsqu'il dit avec une animation extraordinaire que le nez de Cyrano est long. Mais c'est cette animation qu'il est indispensable d'avoir, et il importe qu'en outre elle soit extraordinaire. Alors c'est le génie, ou le talent, ou en tout cas, la fantaisie. On peut constater de quels ingrédients elle se compose, et qu'elle résulte de la répétition de plus en plus exubérante du même fait ou, si j'ose dire, de la même idée : mais elle échappe totalement à la critique. On y est sensible, ou on y est insensible simplement. Si on y est insensible, il n'y a pas là de quoi se vanter, parce qu'on perd maintes occasions de prendre du plaisir à bon compte.

La fantaisie est irrésistible lorsque le poète utilise les trésors d'images, de périphrases et de métaphores que lui fournissent la nature et la bijouterie. Banville a une riche collection de beryls et de chrysoprases

qui sont de l'effet le meilleur. Mais il n'en fait pas étalage en toutes circonstances. Le plus souvent il se contente d'employer, d'accumuler, d'entasser avec une verve inégalable toutes les ressources de la langue française qui ont été données à l'homme pour déguiser habilement sa pensée et au poète pour l'exprimer complaisamment. Veut-il nous apprendre que la nuit tombe et que la lune éclaire le paysage! Nous aurons la voûte azurée, l'aile sombre du soir, les pieds des arbrisseaux, le brillant reflet d'argent, l'arc de Diane, les coteaux, les lacs transis, moirés de sinistres lumières, les clairières, et les ailes, et les corolles, et les roseaux, et le bruit faible et mourant des cors, et la mousse, et les gazons jonchés de roses, et l'astre pâle et beaucoup d'autres choses encore. Il fait nuit et la lune brille tout simplement. Mais Banville est poète.

Achille aime la belle Déidamia. Ne croyez pas que ce soit peu de chose. En effet :

Ah ! dis plutôt qu'elle est l'astre délicieux
Qui fait pâlir les traits du soleil dans les cieux ;
Dis qu'elle est la déesse adorable aux longs voiles
Que suivent chastement les chœurs charmants d'étoiles
Et dont la Nuit en pleurs caresse les cheveux ;
Ou plutôt dis qu'elle est ma vie, et si tu veux
Que ma misère trouve en ton âme un asile,
Dis-moi qu'elle est l'épouse et l'amante d'Achille !
Ma mère, dis cela, car le brûlant désir
S'abattant sur mon cœur, est venu le saisir
Depuis que mon regard altéré la contemple !

Achille aime la belle Déidamia : voilà tout ; mais Banville est poète. Sans doute, ces épithètes avec ces images ou ces périphrases sont parfois un peu suran-

nées, parfois un peu poncives et il y a, en outre, des amoncellements de lys et de roses qui encombrent peut-être et peut-être « retardent ». Néanmoins, tous ces mots abondants sont si heureusement rassemblés et si heureux d'être rassemblés! L'idée n'est plus rien. Elle n'est qu'un prétexte oublié aussitôt. Les mots, avantageux, prennent en troupe leur valeur tout entière et plus que leur valeur. Ils sont jolis, avenants, ardents, cavaliers, présomptueux, mais d'une présomption sans outrecuidance et délicieuse, au contraire, en son ingénuité. Il faut les aimer pour eux-mêmes.

Malgré tout et malgré qu'ils dominent en maîtres absolus, ils ne se rendent jamais insupportables... Émile Bergerat, lutteur effréné du théâtre (1), se flattait

(1) Combats superflus ! Émile Bergerat est un très vaillant homme de lettres. Il eut tous les courages. Il eut trop de courage. Il se battit contre trop de moulins à vent. Il plut, chroniqueur spirituel, et tarabiscoté. Il plut, préfacier virulent et ne cessant pas de croire qu'on pouvait faire indéfiniment des préfaces d'*Hernani*. Il plut, poète fantasque et cocasse. Il étonna, et choqua, et repoussa, auteur dramatique. Ses essais de drame ou de comédie poétiques sont nombreux : ils furent infructueux. Les amis de Bergerat et de son esprit condamnèrent son œuvre de théâtre en la louant. Ainsi, Banville pour *Enguerrande*. « Oui... nous voulons... l'héroïsme, l'idéal, l'outrance... et cette étrangeté troublante, sans laquelle, comme le dit si bien Edgar Poë, la beauté rajeunie et transfigurée ne saurait nous plaire ; et cette modernité que réclame impérieusement le siècle de Balzac. Eh bien ! cette œuvre si douloureusement réclamée et souhaitée, la voici, étrange, originale, nouvelle, puissamment créée, jaillie comme l'éclair, écrite en vers larges, ingénieux, curieux, étincelant des ors, des pierreries et des inépuisables richesses de la rime, et en même temps exprimant nos doutes, nos angoisses, notre inextinguible appétit de lumière et de joie, et l'hymne à la Beauté, qui, vainement étouffée et comprimée, s'échappe irrésistiblement de nos âmes. » Mais Banville ajoutait : « Le poète aurait pu émonder sa forêt vierge, faucher les fleurs, tailler un arbre géant et promener dans toute son exubérante nature le ciseau cruel et précis d'un bon architecte de jardins. »

d'avoir inventé ou restauré le vers comique. Il avait écrit *la Nuit bergamasque* pour cela. Et dans la pré-

Hélas ! personne n'a cru qu'*Enguerrande* était « l'œuvre si douloureusement réclamée ». Bergerat lui-même condamna son œuvre de théâtre en la louant : « *La Nuit bergamasque*, telle que la voici, écrivait-il, avec sa folie de rimes, de concepts, de personnages hyperboliques, ses détonations de couleur locale, de vraisemblance et de style omniséculaire, est le produit d'une esthétique qui m'est propre, qui me rend heureux, et que je ne ferai pas deux pas pour imposer aux autres. » Hélas ! le public ne fit pas un pas... Bergerat connut les mêmes mésaventures avec *la Fontaine de Jouvence...* (etc.), avec *le Capitaine Fracasse*, pièce de cape et d'épée, mieux construite que les autres, mais lente, dont il emprunta le sujet à Théophile Gautier, après avoir écrit dédaigneusement dans le prologue d'*Enguerrande* :

Public, — ogre, — voici de la chair fraîche : mange !
Le drame, auquel tu vas assister, — drame étrange,
Où le tonnerre cause avec le rossignol,
Au fond d'un bois, — n'est pas traduit de l'espagnol,
Ni de l'anglais, ni même, en dépit de la mode,
Du belge ! Son poète a trouvé plus commode
D'en inventer le thème, étant très paresseux
De nature et n'aimant à couver que ses œufs !

Bergerat, poète dramatique, a certainement toutes les qualités qu'il se prête, il a encore tous les défauts qu'on lui attribue. Il n'a pas imposé à la scène ses ouvrages poétiques. Le public eut tort, mais eut beaucoup de motifs pour se donner ce tort.
Bergerat restera pourtant dans l'histoire du théâtre poétique par sa théorie du vers comique « sans rapport avec le vers de comédie traditionnel, et dont la force bouffonne trempe encore dans l'hyperbole du tragique. Ce vers coloré, pittoresque, vivant de sa propre gaîté gasconne, presque indépendant de la pensée qu'il contient, gardant en ses sonorités le haut ton déclamatoire du milieu dramatique où il est éclos, c'est au romantisme qu'on le doit. Il est le vers comique moderne ». Malheureusement, la théorie de Bergerat est demeurée stérile, malgré les applications qu'il en a faites. Les œuvres dramatiques de ce vif pamphlétaire de la polémique littéraire sont ennuyeuses et d'une incohérence trop gesticulante pour le goût français. — Plaçons à l'ombre du nom de Banville le nom de Ernest d'Hervilly, auteur de *la Belle Saïnara* qui nous paraîtrait plus originale si elle avait été moins imitée.

face de cette œuvre il décidait : « *La Nuit bergamasque* n'a d'autre prétention que celle d'être un essai de vers comique en plein dix-neuvième siècle, car le glorieux dix-neuvième siècle a de tout, mais il n'a pas le vers comique... En réalité, nous nous mourons de la disparition de ce pain intellectuel. » Oh! laissons-nous mourir, s'il vous plaît. Laissons-nous mourir, car le vers comique grimaçant et clownesque, qui veut être gai pour être gai, parce qu'il est dans son destin d'être gai sous peine de ne plus être, le vers comique sans mesure, abracadabrant, trop riche de rimes, trop pauvre de raison. est d'une extravagance effarante et affligeante. S'il est comique, il l'est lugubrement. Banville, prodigue de vers comiques dans ses odes, en est avare dans ses comédies. Il ne consent au vers comique que dans *le Baiser*. Certes, il est bien coupable de ressusciter Dante et Béatrice pour écrire :

> La dette est claire. Elle eût semblé même évidente
> Au siècle qui chanta Béatrice — et vit Dante !

Et ce vers comique est-il gai ? Je vous le demande. Du moins il reste exceptionnel. Banville plaisante-t-il longuement sur la blancheur de Pierrot :

> Je tresserai pour toi de blancs chapeaux de fleurs.
> Je laverai tes blancs habits dans la rivière
> Et nous serons pareils à des cygnes, nageant
> Sur le miroir du lac et sur le flot d'argent.
> Nous serons blancs tous deux, blancs comme l'avalanche,
> Blancs comme le glacier qui s'irise et qui penche,
> Blancs comme Églé qui dort auprès d'un ami sien,
> Blancs comme des cheveux d'académicien.

Banville, assurément, a égrené cette litanie pour amener la douloureuse plaisanterie finale. Et cette plaisan-

teric révèle une âme élémentaire. On est éloigné, cependant, de la facétie tintamarresque que l'énigmatique et apostolique Émile Bergerat jugait indispensable à notre vie intellectuelle ! La réserve de Banville, quant à l'utilisation du vers comique à la scène, prouve qu'il avait du goût et prouve aussi qu'il était poète !

Qui sait ! Banville avait peut-être plus de finesse qu'on n'en suppose à lui qui avait tous les dons, mais point, dit-on, l'esprit critique ! Qui sait ! Banville, en écrivant *le Baiser*, n'a-t-il pas voulu faire la satire radieuse de tous ses procédés poétiques et comme la caricature de sa poésie dramatique ! Ne s'est-il pas joué à se jouer de lui ! L'aventure serait plaisante, puisque, de toutes ses œuvres, *le Baiser* est celle que l'élite, imitant le vulgaire, cite le plus volontiers. Ici Banville raille, léger, les ferveurs amoureuses qu'il a chantées ailleurs avec une franche cordialité :

Une hydre a son logis dans ma poitrine en feu,
Oui, je veux tout. Je veux tes bras, tes yeux, tes lèvres,
Tous les biens, tous les chers trésors dont tu me sèvres !
Oui, tout... et le reste. Il s'agit bien d'un baiser !
Mon innocence enfin commence à me peser,
Et pour être Pierrot, je n'en suis pas moins homme.
Là sur quelque pommier doit mûrir une pomme :
J'y veux mordre...

Et Banville a célébré, dans *la Pomme*, les délices de l'amour sensuel et coquet !... Mais il raille encore, et de quelle façon :

. . . . . Si j'ai pu flirter incidemment,
Urgèle, qui jamais ne parle ainsi d'amant,
Avec le préjugé ne rompt pas en visière.
Je suis fée et je puis encore être rosière,

Et vraiment j'aurais honte à sentir mes appas
Froissés par le cruel Amour.

Et Banville a célébré, dans *Diane au Bois*, la puissance divine d'Éros et, dans *Riquet à la Houppe*, la transformation de la femme par l'amour... Mais il raille encore, et comment :

. . . . . . Être heureux, c'est l'unique problème
Et les clairs diamants ne font pas le bonheur.
Le divin peintre Amour, savant enlumineur,
De son léger pinceau brossant pour nous des toiles
Où tu verras des tas de rubis et d'étoiles.

Et Banville a célébré partout la complicité enchantée de la nature avec l'amour... Il rit maintenant, du moins il évite la trivialité, il rit en poète; il est comique parce qu'il est gai, et sa gaieté a, si vous y consentez, des ailes. Gaieté facile que traduit le style le plus limpide et le plus fluide... Gaieté où se mêle une vague émotion fugitive qu'emporte aussitôt un sourire renaissant. Et nous allons parmi les lys et les roses, au milieu des chants d'oiseaux, aux accords des lyres, dans un monde extasié, comme se plaît à dire Banville, où les drames eux-mêmes sont bien aimables. Et le poète prolonge ses chants et ses chansons, car il est heureux comme le monde qu'il a créé, et son style est heureux comme lui. Et il prend plaisir à son bonheur et il s'écoute chanter avec ravissement :

Prince, voilà tous mes secrets :
Je ne m'entends qu'à la métrique ;
Fils du dieu qui lance les traits,
Je suis un poète lyrique.

Il exerce infatigablement sa souple virtuosité, heureuse

aussi de se déployer librement, même dans les œuvres dramatiques. Il accomplit des prouesses, et on lui pardonne de jongler avec cette dextérité, parce qu'il est un jongleur enthousiaste, et d'exécuter en vers mille acrobaties vaines, parce qu'il est un acrobate lyrique.

HENRI DE BORNIER

Henri de Bornier fut un excellent bibliothécaire et un bon auteur dramatique. Son avancement fut régulier et toujours justifié dans la hiérarchie des archives et de la gloire.

Il était bien jeune quand il publia des vers: *Premières Feuilles*. Le titre est charmant, n'est-ce pas ! M. de Salvandy aima beaucoup les vers et le titre, M. de Salvandy, vous savez, qui fut ministre sous Louis-Philippe. On a raillé M. de Salvandy, ministre de l'Instruction publique. Pourquoi donc ? Il ne fut point inégal à ses attributions qui consistaient à connaître du mérite des écrivains et à nommer aux fonctions de l'État. En effet, il distingua tout de suite la vertu poétique de Henri de Bornier, et comme il avait de l'esprit — on avait de l'esprit en France, même sous Louis-Philippe — il attacha immédiatement le jeune poète à la Bibliothèque de l'Arsenal. C'est ainsi que la France dut à M. de Salvandy un auteur dramatique. Excellente occasion pour disserter de l'enchaînement des effets et des causes.

Dans la paix recueillie et poudreuse de ce sanctuaire du passé, comme on disait alors, Henri de Bornier laissa croître en son âme les bons et les beaux sentiments. Et parce que, ayant rimé des à-propos pour l'Odéon, il n'avait pas cessé d'avoir le goût de la poésie, il écrivit des drames... Lorsque M. d'Haussonville reçut M. de Bornier à l'Académie française, il le vanta démesurément, et avec une sorte de gravité orgueilleuse et mélancolique, d'avoir respecté dans *la Fille de Roland* la règle des trois unités (en réalité, il n'avait qu'à demi respecté cette règle). Voulait-il le louer par là de rappeler encore les coutumes antiques de nos tragédies? Voulait-il montrer indirectement, par un exemple artificieusement choisi, que les règles en usage aux temps des monarchies avaient vraiment une puissance invincible et que, en dépit de l'effort des hommes et de la force des événements, en dépit des révolutions et de ceux qui les firent, la législation poétique du siècle de Louis XIV prolonge encore son pouvoir au temps des démocraties? On ne sait ce que voulait montrer M. d'Haussonville. Un académicien qui se pique d'être un grand seigneur et même un écrivain, par surcroît, a des façons si détournées et si compliquées d'exprimer les idées les plus simples!

Mais il appartenait à Henri de Bornier de donner tort — oh! respectueusement! — à M. d'Haussonville. Si ce sage bibliothécaire, en effet, regardait le passé d'un œil amical, cet auteur tragique, en se promenant poétiquement à travers les âges, demeura toujours notre contemporain. Peut-être qu'*Agamemnon* ou *les Noces d'Attila* n'inquiétèrent personne, sauf le public, mais *Mahomet* troubla le sultan des Turcs. *France d'abord!* excita un parti politique de la banlieue de

Paris, *le Fils de l'Arétin* ragaillardit les écrivains et les lecteurs honnêtes, *la Fille de Roland* secoua la France entière. Ainsi, cet aède en robe de chambre se servait de ses héros surannés pour parler au peuple, à tous les peuples d'aujourd'hui. Le contraste est pittoresque entre l'homme et l'œuvre : il constitue une part de l'originalité de Henri de Bornier. Elle n'est pas moins originale, sa conscience à combiner posément de sombres et pathétiques aventures. Le bibliothécaire et l'auteur dramatique ne se séparent point dans Henri de Bornier. Tous les deux s'unissent pour composer un drame avec la méthode scrupuleuse et placide qu'on emploie utilement pour la confection d'un catalogue. Et ils ont à eux deux une verve poétique bien sage. Au surplus, qui s'étonnera de voir un homme pacifique ajuster, avec un soin si attentif, les aventures violentes de héros belliqueux ? On serait surpris, au contraire, qu'un homme jeté dans une existence troublée pût se désintéresser suffisamment de ses propres vicissitudes pour déterminer, en bon ordre dramatique, les incidents terribles ou grandioses qui destinèrent à la gloire les noms imprévus et divers d'Agamemnon, de Dante, d'Attila... La quiétude de l'esprit et la sérénité de l'âme, entretenues par la sécurité confortable de la vie matérielle et l'insouci du lendemain, sont donc convenables à qui veut exprimer en vers le tumulte des passions contrariées par les événements chez des hommes notoires morts depuis longtemps... Le drame, laborieusement documenté, devient ainsi très clair. On peut craindre que le vers ne demeure trop calme... On a raison de le craindre. La vie de l'homme influe sur l'œuvre du dramaturge. Les drames de Henri de Bornier sont de l'héroïsme en style Louis-Philippe. Et même lorsque Henri de Bornier séduit

honorablement les foules, il faut — c'est son destin — qu'il plaise à M. de Salvandy.

*
* *

Cet homme loyal — c'est Henri de Bornier et non pas M. de Salvandy : on pourrait aisément s'y tromper — ne restera pas sans doute une grande date dans notre histoire littéraire, mais un petit événement.

Il s'insinua dans la vie des lettres avec une liberté sans pétulance. Les romantiques régnaient, et Henri de Bornier ne fut pas leur sujet. Était-ce incapacité de vibrer avec autant de fougue qu'ils en avaient et d'épancher ses rêves avec leur surabondance trouble et magnifique? Peut-être. Les Parnassiens travaillaient et Henri de Bornier ne fut pas leur frère. Était-ce inaptitude à donner à la forme de sa poésie la pure harmonie que les parnassiens recherchaient ? Peut-être. Henri de Bornier n'était ni adepte, ni ennemi. Il était Henri de Bornier. Sa pensée avait une certaine fermeté modeste et forte. De même son style. Et s'enquérant avec calme des uns et des autres ses contemporains, s'enrichissant des uns et des autres à son insu, remontant les siècles et se façonnant pour être auteur dramatique, il allait tout droit à Corneille. Il ne voulait point affirmer une filiation littéraire précise. Il n'était point un disciple. Mais Corneille était son maître. Et il advint, en effet, que par son inspiration intellectuelle et morale, par sa conception même du théâtre, Henri de Bornier évoqua Corneille. Mais il garde son indépendance, ah oui ! il la garde... Il a son tempérament, lui aussi, et il ne songe pas à le dissimuler : Henri de Bornier, c'est le Corneille du pot-au-feu.



Oui, il est ce qu'il est, mais il l'est nettement. Il a d'autant plus de mérite à l'être que les dramaturges qui l'entourent sont les reflets pâles et décomposés de Victor Hugo. Ils tentent parfois de se dégager du romantisme : ils restent esclaves.

C'est Louis Bouilhet, estimable comme poète, estimable comme Normand, estimable comme ami de Flaubert, terriblement estimable, enfin ! Ses drames ne se sont pas imposés à notre souvenir. Pourtant, ils étaient estimables aussi. Flaubert, dont l'ingéniosité était de poids, a trouvé des raisons pour expliquer les échecs dramatiques de Louis Bouilhet : on trouve toujours des raisons pour expliquer les échecs de ses amis, on en trouve même pour expliquer leurs succès. « Il haïssait, dit Flaubert, les discours d'académie, les apostrophes à Dieu, les conseils au peuple, ce qui sent l'égout, ce qui pue la vanille, la poésie de bousingot et la littérature talon-rouge, le genre pontifical et le genre chemisier. » Bref, le provincial Bouilhet était dépaysé dans le nouveau Paris littéraire, le romantique attardé était plus dépaysé encore parmi la littérature théâtrale du second Empire, et les sonorités éclatantes de ses vers soigneux détonnaient dans le charivari des opéras-bouffes. Son romantisme datait et, surtout, son romantisme était sans flamme et, donc, sans rayonnement.

Consciencieux, certes ! Louis Bouilhet reprenait et adaptait de son mieux à ses sujets, à *Madame de Montarcy*, à *Faustine*, à *la Conjuration d'Amboise*, les inspirations de Victor Hugo. Certains de ses héros étaient

par instants des Hernani anémiques, des Ruy-Blas un peu faibles de poitrine. D'ailleurs, ils étaient doués d'une belle voix, et ils prononçaient des vers suffisamment retentissants, assez pleins, très fermes, mais, pour employer le style de l'époque, frappés le plus souvent à une effigie d'emprunt. Hélas ! Bouilhet était médiocrement habile à combiner une action dramatique. Il faisait manœuvrer avec lenteur des héros inconsistants comme des ombres et insaisissables comme des fantômes. Il allait lui-même, tâtonnant et languissant, essoufflé néanmoins. Et tantôt une inextricable confusion, tantôt une obscurité glaciale ! Les travaux de l'auteur de *Melœnis* étaient solides, mais ils n'étaient point des œuvres vivantes ! Que peut produire, en effet, l'imitation écolière ?

Elle peut produire ou des ouvrages monotones, artificiels, compassés et trop sages, ou d'autres tout différents qui exagèrent les défauts des modèles, et ne sont qu'impétuosité désordonnée, grimace et caricature. Près de Louis Bouilhet et pour faire contraste avec lui, Henri de Bornier pouvait contempler Auguste Vacquerie. Durant le second Empire, Vacquerie était déjà un tout jeune ancêtre. D'ailleurs, il avait commencé d'être vieille barbe à la fleur de l'âge. L'influence de Victor Hugo ne fut peut-être pas sur Auguste Vacquerie plus forte que sur Louis Bouilhet. Mais Louis Bouilhet était un esprit réfléchi, méditatif, apte à se replier sur soi-même, et il devait écrire des vers philosophiques assez pénétrants pour qu'on ait quelque droit de considérer un jour ce romantique, calme et grave, comme un précurseur de Sully-Prudhomme. Vacquerie, au contraire, était bouillonnant et tourbillonnant, exubérant et extravagant. Il n'était peut-être pas non plus très

intelligent. Il entraîna dans le trouble torrent de ses drames toutes les scories du romantisme. Il fut disciple essentiellement. Il ne put pas se désister de l'être. Il essaya bien d'abandonner le lyrisme tonitruant pour aboutir au drame moderne ; mais l'exactitude réaliste et la précision psychologique n'étaient point son fait. Et s'il chercha des maîtres jusque dans Shakespeare et Calderon, il ne lui fut pas accordé de se dégager de Victor Hugo. Il fut lui-même un Victor Hugo énorme et boursouflé et vide, un Victor Hugo en baudruche.

Vacquerie ne manquait pas d'idées de génie, et il possédait surtout l'art de n'en rien faire. Mais tout de suite il allait aux extrêmes, et les traits qu'il dessinait s'accusaient en caricatures. Théophile Gautier le disait avec une généreuse bonhomie : « La pensée de Vacquerie, haute, droite et peu flexible, ne connaît pas les moyens termes et quand, par hasard, elle se trompe, c'est avec une conscience imperturbable, un aplomb effrayant, une rigueur de déductions qui vous stupéfie. » Vacquerie, imitant Victor Hugo et le déformant, fabriqua donc avec emportement du romantisme exaspéré, formidable et puéril, déconcertant, bizarre, brutal, heurté, contradictoire et un peu fol. Il sortit de la vraisemblance, mais n'entra pas dans la vérité. Et si *Tragaldabas* fut une protestation contre le bon goût, contre le bon sens qui régnait derechef, le combat ne pouvait se terminer en victoire, ni préparer une revanche. Vacquerie, au contraire, justifiait Ponsard.

Il reste que ce disciple forcené de Hugo ait été plus sifflé que son maître et c'est une grande question, en outre, que celle de savoir si l'insuccès des *Funérailles de l'Honneur* fut plus retentissant et plus profond que celui de *Tragaldabas*. En tout cas, Vacquerie n'échoua

pas en vain, puisque ces deux œuvres portent témoignage de tous les excès romantiques.

Truculente ingénuité de *Tragaldabas* ! Vacquerie, pour ne point tomber dans le commum, est tout de suite incompréhensible. A nous, Shakespeare! La fantaisie ironique et satirique de *Tragaldabas* n'est pas mince ; mais elle n'est pas non plus très claire. Oyez l'histoire, oyez-la. Don Eliseo aime dona Caprina, femme apparente de Tragaldabas, et ne la veut épouser. Caprina, au contraire, veut se faire épouser par Eliseo. Et voici qu'un amoureux veille sur le mari de sa maîtresse, de peur que sa maîtresse ne devienne veuve par suite de quelque accident et ne l'expose à transmuter l'or adultère en plomb conjugal. Mais le mari si pieusement protégé n'est pas le mari autant qu'on le croit. La belle est restée fille, et pour mieux piper un mari dans les gluaux d'un amant, feint d'être réellement mariée. Elle est d'autant plus convoitée puisqu'elle est moins libre. Tragaldabas est l'enseigne qui l'achalande. Et Tragaldabas se prélasse dans son rôle et, poltron plus qu'un lièvre, s'expose à toutes sortes de périls, d'où le devoir de l'amant sera de le tirer. Finalement la femme triomphe, car vous ne voudriez pas qu'il en fût autrement. Don Eliseo épouse dona Caprina, et Tragaldabas va se faire pendre ailleurs, où il ne réussira sans doute pas à se faire mieux comprendre. C'est, en effet, une énigme que Vacquerie proposait aux républicains de 1848, une énigme pour Botocudos lettrés, mais alcooliques. Il résulte, néanmoins, de ce lyrisme « abracadabrant » que Vacquerie a fait la satire du mal le plus répandu dans la société contemporaine, de l'hypocrisie qui infeste tout — et l'amour même. Il en résulte encore que Tragaldabas est un homme qui fut le point de contact de deux

extrêmes, dont la cervelle fut moitié jour et moitié nuit, qui fut en un mot très intelligent et très bête. Vacquerie voudrait du moins nous le persuader. Mais il appert de ses explications que l'énigme de son œuvre devient un rébus écrit en caractères hiéroglyphiques, et qu'il faut savoir trop de choses pour déchiffrer seulement les données du problème. Et il appert, des explications du poète comme de son œuvre, que le romantisme de Vacquerie, perdant tout contact avec l'humanité, avec la vérité, avec la vie, n'est plus qu'un délire de l'imagination.

Même dérèglement dans *les Funérailles de l'Honneur*, et d'autant plus ahurissant, pour les êtres simplement raisonnables que sont les hommes en majorité, qu'il est un dérèglement voulu, un dérèglement systématique, le plus méthodique dérèglement. *Les Funérailles de l'Honneur* subirent une disgrâce comparable à celle de *Tragaldabas.* Mais on rejeta la responsabilité de l'échec sur la misère du temps, comme Flaubert faisait pour Bouilhet et on affirma généralement que sous l'Empire il était trop impertinent de mettre l'honneur en scène et de lui faire des funérailles plus belles que celles de M. de Morny, et qu'enfin le fils qui souffre du déshonneur de sa mère venait trop tard, dans un monde trop vieux, à l'époque où régnait le fils de la reine Hortense. Balivernes et billevesées ! De telles œuvres tombaient parce qu'elles n'avaient en elles nulle armature qui leur permît de se tenir debout. Elles attestaient avec trop d'éclat la crise d'inspiration chez des écrivains qui, en leurs inventions merveilleuses, mouvementées, colorées et pittoresques, avaient pris le parti d'oublier complètement l'âme humaine.

Il est bien possible que Vacquerie ait été excité à

écrire *les Funérailles de l'Honneur* en lisant l'apostrophe, amusante en sa forme imprévue, de Saint-Vallier dans *le Roi s'amuse* :

> Croyez-vous qu'un chrétien, un comte, un gentilhomme
> Soit moins décapité, répondez, mon seigneur,
> Quand au lieu de la tête il lui manque l'honneur !

Vacquerie répondit longuement. Par précaution, il fit faire un cercueil; et ceci se passa. Don Jorge de Lara, gentilhomme d'honneur, fit un beau jour cette fâcheuse découverte que sa mère était la maîtresse du roi. Qu'est-ce que cette dame faisait donc de l'honneur des Lara père et fils, grand-père et petit-fils ? Vengeance ! Don Jorge, Lara comme tous les Lara, organisa alors un complot pour tuer l'amant de sa mère déshonorée. La mère devina le complot, le révéla et par conséquent le complot échoua et le roi pardonna, et don Jorge fut dans un rude embarras. Mais il eut une idée de génie, une idée de Vacquerie. Son honneur étant mort, il résolut d'enterrer son honneur. Il emprunta pour cela précisément le cercueil de Vacquerie. Dans ce cercueil de Vacquerie on mit l'honneur des Lara; on convoqua des moines (et dans l'Espagne des romantiques les moines pullulent comme dans l'Espagne des historiens) et les moines prièrent et psalmodièrent, cependant que dans le caveau des Lara était enseveli l'honneur des Lara !...

Étrange affaire, rendue plus étrange encore par l'accumulation de péripéties dramatiques et de développements lyriques comme on n'en voit pas tous les jours ! Ainsi avec le concours de Vacquerie, spontané d'ailleurs, et sincère et vivement curieux d'originalité, le romantisme théâtral se prolongeait en calembredaines.

Henri de Bornier voyait alors ces spectacles faits pour confondre la modeste raison des hommes; il en était tout époustouflé. Il se replia sur lui-même et dit tout bas : « Victor Hugo ne puis, et à quoi bon, puisque Victor Hugo a dévancé les autres et a écrasé ceux qu'il devançait et a concentré en lui tout le romantisme pour l'histoire de la littérature; Vacquerie ne daigne, et ses futilités enthousiastes ne sont pas de mon caractère ; Henri de Bornier serai... » Nous voilà donc revenus à lui.

*
* *

Henri de Bornier fut, en effet, Henri de Bornier à peu de chose près. Il le fut avec son esprit, avec son âme, avec ses goûts et ses pantoufles. Et son théâtre, pour être à l'instar du théâtre de Corneille, est bien le théâtre de Henri de Bornier.

Il est noble. Il l'est essentiellement, imperturbablement. Il l'est avec préméditation. Les idées élevées sont prodiguées dans ses ouvrages ; et le moindre d'entre eux mêle une infaillible droiture d'esprit, une grandeur morale qui ne s'en fait pas accroire, mais qui est sûre d'elle-même. Henri de Bornier est, depuis le commencement jusqu'à la fin, une belle âme et un cœur généreux.

Or, il souhaite que tous les hommes aient une belle âme et un cœur généreux. Il est enclin à se servir du théâtre pour enseigner, pour prêcher, pour moraliser (1).

(1) Henri de Bornier a bien mérité de la patrie, — et d'avoir un disciple. Il l'eut en quelque sorte : ce fut Paul Déroulède dont la personnalité s'est beaucoup répandue, depuis lors, en dehors du théâtre, dans la vie publique française. Mais en ce temps-là, Paul Déroulède écrivait des drames en vers avec

Le dramaturge n'est pas obligé de se travestir en prédicateur. Cependant, Henri de Bornier le devient sans se déguiser. Dans *le Fils de l'Arétin* il s'indigne, il tonne, il fulmine contre les vices du siècle. Que dis-je ! *le Fils de l'Arétin* est un réquisitoire contre la littérature obscène, pornographique ou simplement immorale. L'honnête Bornier vitupère les écrivains dégradés qui se font des corrupteurs.

> Maudites soient du Ciel les œuvres de débauche !
> Leur influence, hélas ! flattant nos vils penchants,
> Commence sur des rois aveugles ou méchants.
> Bientôt après le chef, qui l'aime et la tolère,
> Elle va gangréner la masse populaire
> Et l'œuvre détestable, à chacun de ses pas,
> Fait d'autant plus de mal qu'elle descend plus bas.

Il appartenait bien à un auteur tragique d'affirmer la responsabilité des écrivains ! Mais voilà donc un écrivain enclin à cultiver le genre littéraire le plus ancien, le plus suranné, qui pourtant ne s'isole pas de

de nobles intentions : *l'Hetman*, pièce didactique, où l'auteur prêche ou enseigne un patriotisme, sans composition, comme l'œuvre elle-même ; *la Moabite*, qui développe cette thèse, comme si les thèses avaient besoin d'être développées et n'étaient pas d'autant plus fortes qu'elles sont plus concises :

> Laissez un prêtre à Dieu pour qu'un Dieu reste à l'homme.

Malheureusement, Paul Déroulède est un dramaturge dépourvu d'habileté. Il est, par surcroît, un poète privé de lyrisme et un faible écrivain. Ses drames étaient des œuvres de propagande, mais ils ne trouvèrent pas d'apôtre, excepté leur auteur, pour les propager eux-mêmes.

Ils tombèrent. Et Paul Déroulède ne demeure rattaché à l'histoire poétique que par ses *Chants du soldat*. Déroulède fut notre Tyrtée un peu retardataire. Déroulède possède, cependant, un avantage sur son ancêtre : il n'y a que ses vers qui boitent. Ils ne sont pas moins fermes et vifs.

son siècle, ne s'écarte pas de la vie, mais, au contraire, prétend hardiment, pour le triomphe de la vertu, conseiller son siècle et diriger la vie... Henri de Bornier aurait-il supposé, par hasard, qu'il y avait là un moyen de renouveler la tragédie ?

Consciemment ou inconsciemment, il a toujours employé ce moyen. A l'heure où le patriotisme a le plus besoin d'être vivifié, Henri de Bornier écrit des drames emplis, débordants d'un patriotisme chaleureux. Ses héros viennent de loin, mais ils arrivent au moment convenable pour exprimer des vérités qu'on attend. Ils sont des orateurs d'autant plus éloquents que plus opportuns. Oui, les drames de Bornier sont animés d'une ardeur patriotique, dont les vers n'affaiblissent presque jamais la puissance. Avec quelle énergie méthodique et patiente il accable, dans *la Fille de Roland*,

Ganelon, Ganelon, ce traître, ce félon !

Avec quelle vigueur, et quel bonheur ! les applaudissements de plusieurs générations lui répondirent... Ce patriotisme s'épanche jusqu'en *France d'abord* avec générosité, car l'atmosphère des bibliothèques entretient la jeunesse du cœur... Et parce que, en toutes ses œuvres, Henri de Bornier exalta la France et ce

Je ne sais quoi de grand que l'on admire en elle,
Tout ce qui fait sa force et sa grâce éternelle,
Et son peuple dont l'âme est si prompte à s'ouvrir
Qui sait lutter, qui sait vaincre et qui sait souffrir !

et parce que, poète infatigablement sincère, Henri de Bornier exprima toujours les sentiments d'un vrai citoyen, il mérita de représenter — aux yeux de l'étranger — le génie dramatique français.

Mais cette constante exaltation n'est pas la manie sublime et touchante d'une homme voué aux paisibles labeurs : elle surgit, elle jaillit du fond de l'âme même d'un homme naturellement généreux ; elle provient aussi d'une conception du monde nettement déterminée et par surcroît, d'un sentiment très particulier du rôle de l'honneur et de l'héroïsme dans la vie humaine.

Henri de Bornier ne recommande pas simplement la patrie et toutes les vertus qui rendent la patrie plus forte. Il cherche pour les hommes, qu'il veut héroïques, un appui. Cet appui, il le trouvera perpétuellement dans l'autorité religieuse, l'autorité impériale ou royale, l'autorité sociale, l'autorité familiale... Henri de Bornier, tragique de la fin du dix-neuvième siècle, veut régenter son temps. Mais il est un traditionnaliste acharné. Et il invoque les vieux principes pour conduire les hommes nouveaux.

Sa force d'action — puisqu'il a voulu agir — réside donc moins dans ses idées que dans ses aspirations. Il pousse les hommes comme il tend lui-même à l'honnêteté agrandie, élargie, magnifiée. Son œuvre emprunte de cette inspiration si haute une certaine beauté, qui est une beauté morale surtout, qui est une beauté esthétique aussi. Comparez les œuvres, qui peignent des criminels accomplissant des actes bas et les œuvres qui peignent des êtres nobles accomplissant des actes nobles : qu'un talent pareil vivifie les unes et les autres, celles-ci sont les plus belles ! Taine a exprimé justement cette idée et je tiens pour raisonnable qu'on s'y réfère afin de fixer le rôle de la moralité dans l'art :

« Toutes choses égales, d'ailleurs, l'œuvre qui exprime un caractère bienfaisant est supérieure à l'œuvre qui exprime un caractère malfaisant. Deux œuvres étant

données, si toutes deux mettent en scène avec le même talent d'exécution des forces naturelles de même grandeur, celle qui représente un héros vaut mieux que celle qui représente un pleutre et dans cette galerie des œuvres d'art viables qui forment le musée définitif de la pensée humaine, vous allez voir s'établir, d'après ce nouveau principe, un nouvel ordre de rangs. Au plus bas degré sont les types que préfèrent la littérature réaliste et le théâtre comique, je veux dire les personnages bornés, plats, sots, égoïstes, faibles et communs. Mais le spectacle de ces âmes rapetissées et boiteuses finit par laisser dans la lecture un vague sentiment de fatigue, de dégoût, même d'irritation et d'amertume... Nous demandons qu'on nous montre des créatures d'un caractère plus haut. »

Ainsi on monte l'échelle des êtres, et on parvient à la représentation du héros: et le degré de beauté des œuvres se mesure, selon la parole de Taine, au « degré de bienfaisance du caractère ».

Est-ce volontairement ? est-ce à son insu ? Henri de Bornier appliquait cette théorie en écrivant *la Fille de Roland.* Ses héros n'ont pas seulement cette énergie supérieure de volonté qui distingue les héros de Corneille : ils sont volontaires pour le bien. Et tous, même Ganelon repenti, sont magnifiquement nobles. Ils raffinent sur la délicatesse héroïque, ou sur la bonté suprême, ou sur le grandiose esprit de sacrifice. Ganelon lui-même, Ganelon le traître, le félon, a trahi sans s'en apercevoir ; et il traîne depuis ce moment-là sa honte avec son désespoir, une honte imposante, un désespoir dont on ne peut pas ne pas admirer l'impressionnante majesté. Le moine Radbert, qui soutient le malheureux Ganelon avec une piété vigilante et de grande

allure est un moine comme on en voit peu. Gérald, le fils de Ganelon, est un héros immaculé : tous ses sentiments l'entraînent à l'héroïsme le plus difficultueux. Berthe, la fille de Roland, qu'il doit épouser ne lui est point inégale. Malgré le consentement de Charlemagne, malgré l'approbation des grands vassaux, Gérald, à qui sa naissance est révélée, renonce au mariage qu'impose presque un double amour. Il veut se purifier dans l'eau lustrale de l'héroïsme, si je puis dire. Non, fils d'un traître, il ne se sent plus digne de vivre. Il ira chercher la mort.

BERTHE

Et si la mort te fuit, Gérald ?

GÉRALD

Je marcherai
Si loin et d'un tel pas que je la trouverai.

Le vers est plat, mais non point, certes, le sentiment. Mais Berthe elle-même s'exalte jusqu'à applaudir et partager, dans son cœur meurtri, ce sentiment, héroïque jusqu'à être inhumain.

Eh bien... je me soumets : qui t'aime te ressemble !
Dieu fit nos cœurs pareils : que Dieu seul les rassemble !
Adieu, Gérald !

Charlemagne a son mot à dire immédiatement dans cette partie de héros :

. . . . Barons, princes, inclinez-vous
Devant celui qui part ; il est plus grand que nous !

Eh non ! il n'est pas sensiblement plus grand, puisque tous s'associent volontiers à ces manifestations effrénées d'héroïsme tendu et altier... Ainsi, Henri de Bornier constitue le théâtre qu'on peut appeler le théâtre

héroïque. L'enthousiasme est sa source inépuisable. Il est une école de grandeur d'âme. Henri de Bornier a-t-il donc subi l'influence du théâtre romantique, où les héros prodigieusement généreux sont nombreux ? Il a bien le sens romantique de la scène qui vise à l'effet et du geste qui y atteint. Lorsque Charlemagne dit :

> . . . . .Barons, princes, inclinez-vous
> Devant celui qui part ; il est plus grand que nous !

Henri de Bornier note : « Gérald, Durandal à la main, s'éloigne au milieu des épées de tous les seigneurs inclinées devant lui, tandis que Berthe lui montre du doigt le ciel. » Voilà une scène, un geste dont le pittoresque extérieur est empreint d'une violente et formidable majesté romantique. Au surplus, on y découvre toutes les doctrines, tous les sentiments, et même toute la sociologie du bon Henri de Bornier... Mais la majesté de ses héros a des origines plus profondes : elle est dans leurs âmes. Henri de Bornier a véritablement entrepris de restituer au théâtre moderne la conception cornélienne des héros qu'excitent seulement l'honneur et le devoir. Il est l'un des derniers à l'avoir entrepris. Par *la Fille de Roland* il a réussi plus qu'à demi. Aussi bien, la vertu est-elle quelquefois récompensée, et Henri de Bornier reste comme le Corneille de la troisième République...

*
* *

Corneille diminué, réduit par les ans, Corneille de sous-préfecture, si vous voulez ! Mais comme sa physionomie se présente nette et ferme à nos regards

d'hommes du vingtième siècle !... Ce n'est pas l'*Agésilas*, hélas ! non ce n'est pas *les Noces d'Attila*, holà ! que l'on recherche, que l'on exhume pour rétablir en pleine lumière la personnalité dramatique de Henri de Bornier. Le long mouvement néo-grec de notre littérature tragique n'a point ressuscité son piètre et scolaire *Agamemnon*, adapté d'ailleurs de Sénèque. Les affaires du Grand Turc ont périclité, mais nous ne songeons plus à porter à la scène le *Mahomet* de Henri de Bornier, que l'on y pourrait porter aujourd'hui sans péril de conflagration européenne... Entre tous les ouvrages de Henri de Bornier, la postérité a tout de suite et délibérément fait son choix. Rejetant les autres œuvres, elle a retenu *la Fille de Roland*. Elle a retenu *la Fille de Roland*, tout simplement parce que les contemporains de Bornier la lui imposaient, parce que Bornier était l'homme qui avait fait vibrer l'âme de la foule.

Destin singulier, admirable destin d'un poète à qui son talent ne tenait pas tout à fait lieu de génie ! Stupéfiante aventure ! Henri de Bornier avait écrit lentement, doucement, posément *la Fille de Roland* ; et si la guerre de 1870 ne s'était pas produite, son œuvre, que les directions rebelles auraient jouée mollement, fût restée cependant identique et elle n'eût obtenu sans aucune contestation possible qu'un succès modeste, que le plus modeste succès. En 1875 — cinq ans après ! — la représentation de *la Fille de Roland* apparut comme une première revanche de nos désastres. Le public s'exalta. Cet ouvrage honnête devint subitement une sorte d'épopée nationale. Henri de Bornier, dramaturge placide, fut incontinent un aède que l'on put croire immortel. Mystère des coïncidences qui font les grands triomphes ! Rappelez-vous *le Siège de Calais*

qui fut *la Fille de Roland* du dix-huitième siècle. Il peut être accordé à chaque siècle d'avoir sa *Fille de Roland*. L'acteur de Belloy avait essayé d'écrire pour le théâtre. La première de ses tragédies, *Titus*, tomba comme savent tomber les tragédies. Une autre, *Zelmire*, se fit pardonner d'exister, parce qu'on sentait peut-être que ce n'était pas pour longtemps. Alors, de Belloy écrivit *le Siège de Calais*, exactement comme de Bornier écrivit *la Fille de Roland*. Il n'y entendit pas malice. Peut-on, je vous le demande, écrire la *Fille de Roland* ou *le Siège de Calais* en y entendant malice ? Le sujet lui avait semblé dramatique, voilà tout. Mais c'était un sujet national. Les Français avaient besoin de s'enthousiasmer. Ils s'enthousiasmèrent. Aux quatre premières représentations, l'auteur fut traîné glorieusement sur la scène. Tout le monde voulait acclamer *le Siège de Calais*. Il est vrai que son triomphe fut interrompu quelque temps : Lekain, la Clairon et les autres comédiens du Théâtre-Français furent emprisonnés au Fort-Lévêque, par ordre du roi, pour avoir excité les susceptibilités d'un ministre : de tels incidents ne seraient plus à redouter maintenant, car les comédiens sont à leur tour assez puissants pour faire emprisonner les ministres… Mais *le Siège de Calais* fut représenté trois fois de suite à la cour. Et Voltaire écrivait à de Belloy avec beaucoup de bonne grâce : « Votre *Siège de Calais* fait aimer la France et votre personne. Je ne suis que le poète de l'Amérique et de la Chine ; vous êtes celui des Français. » Cet hommage était sans doute préférable à l'honneur d'être présenté à la famille royale. De Belloy accepta l'honneur et l'hommage. Et il continua de triompher. *Le Siège de Calais* fut joué sur tous les théâtres de la France et même des colonies.

Nous avions alors des colonies, il est vrai que ce n'était pas tout à fait celles d'aujourd'hui : o versatiles Français ! En 1830, il était encore au répertoire. Être au répertoire en 1830... Le succès contagieux, épidémique avait donc était colossal, énorme, gigantesque ! Pourtant, l'œuvre de de Belloy est aujourd'hui aussi inconnue que fameuse. Elle est en dehors de notre histoire littéraire...

La Fille de Roland obtint un triomphe comparable à celui du *Siège de Calais*. Le sincère et reconnaissant Henri de Bornier, dans la dédicace ingénue de sa tragédie à Émile Perrin, administrateur général du Théâtre-Français, avoue loyalement que « le succès a dépassé ses espérances ». Dans sa préface, il va jusqu'à dire — on dit ça ! — « que si *la Fille de Roland* a obtenu un succès retentissant, ce succès est dû au directeur qui a deviné, adopté et en quelque sorte, réchauffé l'œuvre (naturellement, le directeur n'avait rien deviné, ni adopté, ni réchauffé du tout, et il s'obstinait au contraire, à ne pas jouer *la Fille de Roland*), aux artistes qui l'ont interprété, avec tant de talent et de zèle ». Merci pour le directeur, merci pour les artistes ! Toutefois, Henri de Bornier ajoutait, et ce n'était pas seulement par politesse: « Le succès est dû surtout au public. Rarement le public s'est fait à ce point le collaborateur d'un écrivain. En étudiant chaque jour les impressions de la foule, j'ai eu le bonheur de reconnaître entre elle et moi une constante communauté de sentiments ; il y a sans doute de plus grandes gloires pour un poète, il n'y a pas de joies plus douces et plus profondes. » C'était constater les faits. Ce n'était pas les expliquer, et ce n'était point indiquer si cette collaboration triomphale pouvait être durable. Rien n'est plus difficile,

d'ailleurs, que de marquer tout cela. La communauté de sentiments entre la foule et Henri de Bornier : — et le nom de Henri de Bornier, glorieux soudain, est porté « sur les ailes de la Renommée » dans toutes les nations de l'Europe et par delà les mers, jusqu'au Brésil et dans le Canada ! la communauté de sentiments entre la foule et Henri de Bornier : — et *la Fille de Roland* accapare instantanément une place exceptionnelle au-dessus des autres tragédies du poète, alors que celles-ci ne sont peut-être pas scandaleusement inférieures à celle-là, car elles contiennent, comme on dit, de belles situations et de beaux vers aussi !... La communauté de sentiments entre la foule et Henri de Bornier : — et on découvre dans *la Fille de Roland* ce qui n'y est peut-être pas, et sans doute, en d'autres circonstances, n'eût-on pas découvert ce qui s'y trouvait !... Tant il est vrai que le génie n'est rien que suivant les circonstances ! Est-ce vrai ? Certes, le génie du poète est créateur, mais son œuvre n'est complète que par ce qu'y met la foule. Elle effectue, quand elle est bien disposée, un travail inconscient qui anime les meilleures créations de l'esprit ou les plus médiocres, et leur communique je ne sais quelle vertu qui conduit à la postérité des œuvres que le poète n'y eût point menées tout seul. Comment discerner, dans la suite, cette collaboration anonyme qui transfigure l'ouvrage, et comment mesurer l'effort personnel du poète ? Il est vain de l'essayer.

Toujours est-il que la communauté de sentiments entre la foule et Henri de Bornier n'a pas entièrement cessé. Toujours est-il que la reprise de *la Fille de Roland* en 1890 fut presque aussi heureuse que la première série de représentations en 1875. Cependant la véhémence des sentiments patriotiques était déjà moins

furieuse et déjà les circonstances servaient moins le poète. Aujourd'hui encore, *la Fille de Roland* exerce sur la foule une action considérable, et ce n'est pas, seule, la combinaison des événements dramatiques que l'on applaudit, c'est le patriotisme éloquent... *La Fille de Roland* n'a plus à nous donner maintenant ce réconfort qu'elle donnait à nos pères ou à nos frères; mais nous sommes tout de même bien contents.

Nous le sommes parce que les sentiments exprimés sont d'une franche solidité; ils ne sont pas des sentiments de pacotille et de charlatanisme ; ils ne sont pas occasionnels et superficiels, ils sont profonds et ils sont éternels, ce qui veut dire qu'ils ont quelque valeur pour un certain nombre d'années. Toutefois, la vertu intérieure de *la Fille de Roland* deviendra peu à peu insaisissable aux Français modernes. Le patriotisme qui s'étale en elle est très pur, il n'est point suffisamment rayonnant ni expansif! Il est de défiance hostile aux barbares, non point d'amitié réfléchie et prudente mais confiante et fraternelle aux autres peuples, et toutes les idées de l'œuvre se retournent vers le passé, ne tendent point vers l'avenir. *La Fille de Roland* glorifie exclusivement l'idée chrétienne et présente tous les hommes comme soumis à la chrétienté, à Dieu, comme prêts à se sacrifier pour la chrétienté et pour Dieu. Ces sacrifices-là ne sont plus guère de mode aujourd'hui, non seulement parce que nous nous éloignons avec quelque indifférence de Dieu et de la chrétienté, mais aussi, mais surtout parce que nous sommes assez férocement individualistes... Il paraît juste du moins que cette œuvre qui fut, qui reste une œuvre française, l'œuvre française d'une heure douloureuse, soit recueillie dans notre musée dramatique — c'est le Théâtre-Français que

je veux dire — et que de temps en temps, époussetée, et toute luisante d'une fausse nouveauté, elle soit présentée aux regards de cette foule bien digne d'être aimée qui, durant les jours de fête, est toujours encline à visiter les palais nationaux... *La Fille de Roland* est réellement intéressante comme pièce de musée. Elle a la beauté du chapeau que Napoléon portait à l'île d'Elbe, du guéridon sur lequel il signa son abdication, que l'on voit à Fontainebleau, et qui font, au temps de Pâques, de Pentecôte ou de l'Assomption, l'émerveillement de braves visiteurs en qui palpite quelque chose encore de l'âme d'Henri de Bornier.

*
* *

Le Siège de Calais était au répertoire en 1830. *La Fille de Roland* est notre *Siège de Calais*. En 1930 elle enrichira ou grèvera le répertoire. Affaiblie incontestablement sa puissance d'action sentimentale, *la Fille de Roland* conserve, en effet, une vie dramatique qui n'est pas dépourvue d'intensité.

Il est beau d'aimer sa patrie ; mais quand on veut propager cet amour par le théâtre, il ne suffit pas d'aimer, il faut encore être dramaturge. Henri de Bornier l'était. Même dans ses œuvres pauvrement scolaires, le *Fils de l'Arètin* ou *France d'abord*, ou les autres, les autres..., il est souvent habile à conduire la pièce sans s'égarer, à camper les scènes, c'est une de nos manières de parler, à extraire d'une situation dramatique qu'il trouve, sa force dramatique tout entière. Indiscutablement, Berthe, la fille de Roland, aurait pu ne pas aller en pèlerinage aux rives du Weser, et ne pas être sauvée des

Saxons, « hommes d'un aspect formidable et hideux », précisément par le fils de Ganelon qui se trouvait là comme par hasard. Elle aurait pu ne pas être amenée au château de Montblois qui est celui de Ganelon. Elle aurait pu... Enfin, elle aurait pu ne pas être sensible jusqu'au fond du cœur à la bravoure et à la beauté de Gérald... La sévère fantaisie de Henri de Bornier a créé ces événements et ces sentiments. Acceptez les uns et les autres et *la Fille de Roland* se déroule avec une clarté, une netteté, une méthode, une rapidité, une harmonie admirables.

Comment donc un tel drame, exprimant de telles idées, peut-il devenir caduc ? Le style n'impose pas les œuvres à la scène : il les fait subsister dans la littérature dramatique. Le style d'Henri de Bornier est détestable ; le style de *la Fille de Roland* est le moins mauvais style de Henri de Bornier ; il n'est pas un bon style néanmoins.

Quelquefois des vers amples et pleins — des vers cornéliens, on le doit proclamer. Presque toujours, des vers prosaïques, et pauvres et plats. La platitude indéfinie. Morne plaine ! L'âme de Bornier est héroïque : malheureusement Joseph Prudhomme exprime cet héroïsme.

Eh bien, oui, oui je l'aime !
Loin de moi, loin de moi tout lâche stratagème.

dit Gérald qui aime sa cousine Berthe mais n'a pas le souffle épique. Toujours ainsi. Le vers est constamment traînant : c'est à terre qu'il traîne. Et il est poncif avec délices. Gérald est un honnête garçon. Il dit à la facon d'Arvers :

Tout homme a son secret, toute âme a son mystère

Il ajoute alors — qu'il se taise ! —

La pudeur, la prudence au cœur le plus loyal
Sont permises toujours... Et cependant c'est mal !
Les nobles sentiments dédaignent tous les voiles
Le ciel n'est plus le ciel quand il n'a pas d'étoiles !
Mon secret dans mon sein ne peut plus s'enfermer :
Mon père saura tout ! — Mais pourquoi l'alarmer ?
Pourquoi livrer mon père à l'angoisse, à la crainte ?
— Dieu ! où donc ai-je appris cet art vil de la feinte ?
Dissimuler, tromper, m'engager le front bas,
Dans ces obscurs chemins que je ne connais pas !...

Gérald est un honnête garçon ; mais il a tort d'employer toutes les images décolorées, les métaphores fatiguées, éculées par un trop long usage, de les rapprocher en un effroyable mélange, de les entasser en une confusion désastreuse... et il a tort d'exprimer ces pensées d'honnête garçon avec une solennité de jocrisse : *Les nobles sentiments dédaignent tous les voiles !* et il a tort de dire des sottises et de prétendre, contrairement à toute vérité, que *le ciel n'est plus le ciel quand il n'a pas d'étoiles*. Si c'est de la poésie, qu'il ôte cette poésie de là ! Et qu'il cache *son cœur* que nous ne saurions voir même s'il y a enfermé un secret ! Et s'il a d'abord alarmé son père, et s'il l'a ensuite *livré à l'angoisse* il n'a plus à se préoccuper de le livrer à la crainte, car la crainte est moins pénible que l'angoisse, elle est un allégement de l'angoisse... Et si nous tolérons *cet art vil de la feinte*, il ne nous persuade pas que les chemins sont obscurs qu'il ne connaît pas. S'il ne les connaît pas, comment sait-il qu'ils sont obscurs ? On le lui a dit peut-être. Mais, lui, qu'il se taise ! Gérald est un honnête garçon qui parle mal. Et toujours ainsi. Et

tous ainsi ! Il n'est aucun d'entre eux qui ne mette son plaisir à parler plus mal, beaucoup plus mal que les héros de Ponsard.

Lorsque Henri de Bornier s'applique au lyrisme, le défaut se fait vice. Relisez la chanson des Épées qui méritait par son inspiration, si loyale et si chaleureuse en sa simplicité, de demeurer populaire :

La France, dans ce siècle, eut deux grandes épées,
Deux glaives, l'un royal et l'autre féodal,
Dont les lames d'un flot divin furent trempées :
L'une a pour nom Joyeuse et l'autre Durandal.

On peut estimer que ces épées ont tort d'être des glaives, que ces deux épithètes : *royal* et *féodal* sont l'une et l'autre inexactes, que ce *flot divin* est un flot banal et présomptueux : mais la question est posée, elle est bien posée.

Roland eut Durandal, Charlemagne a Joyeuse,
Sœurs jumelles de gloire, héroïnes d'acier,
En qui vivait du fer l'âme mystérieuse
Que pour son œuvre Dieu voulut s'associer.

Ces sœurs jumelles de gloire, nous les réprouvons ; ces héroïnes d'acier, nous avons bien de la peine à les accepter, même si l'âme mystérieuse du fer, qu'est-ce à dire ? vit en elles. Et nous sommes fâchés que Dieu ait voulu s'associer l'âme mystérieuse du fer, ou les héroïnes d'acier ou les sœurs jumelles en un vers si plat.

Toutes les deux dans les mêlées,
Entraient jetant leur rude éclair,
Et les bannières étoilées
Les suivaient en flottant dans l'air !

Quand elles faisaient leur ouvrage
L'étranger, frémissant de rage,
Sarrazins, Saxons ou Danois,
Tourbe hurlante et carnassière
Tombait dans la rouge poussière
De ces formidables tournois...

Henri de Bornier mêle les rythmes comme Victor Hugo... lui, Victor Hugo aux grands pieds ! Le rude éclair et les bannières flottant dans l'air et l'étranger frémissant de rage, et la tourbe carnassière et la rouge poussière sont pénibles, très pénibles, encore plus pénibles que je ne vous le dis.

Durandal a conquis l'Espagne,
Joyeuse a dompté le Lombard ;
Chacune à sa noble compagne
Pouvait dire : Voici ma part !
Toutes les deux ont par le monde
Suivi, chassé le crime immonde,
Vaincu les païens en tout lieu ;
Après mille et mille batailles
Aucune d'elles n'a d'entailles
Pas plus que le glaive de Dieu !

Nous souffrons plus que chacune de ces deux nobles compagnes n'a souffert, et nous ne pouvons pas dire : Voici ma part ! très prosaïquement car nous devons supporter toute la souffrance, et, malgré l'horreur que nous cause le crime immonde (épithète homérique : mais nous sommes si éloignés d'Homère) sans avoir livré mille et mille batailles, mais ayant lu seulement dix vers, nous sommes menacés de périr. Relevons-nous avec les vers eux-mêmes :

Hélas ! la même fin ne leur est pas donnée :
Joyeuse est fière et libre après tant de combats,
Et quand Roland périt dans la sombre journée
Durandal des païens est captive là-bas.
Elle est captive encore, et la France la pleure,
Mais le sort différent laisse l'honneur égal ;
Et la France attendant quelque chance meilleure,
Aime du même amour Joyeuse et Durandal.

Nous avons pu attendre, dans la vie littéraire de de Bornier, quelque chance meilleure : elle ne nous a pas été accordée, à Henri de Bornier non plus. La journée est restée une sombre journée, selon son expression, eh oui ! selon sa propre expression. Et ses sentiments furent toujours meilleurs que son style. Puisse, néanmoins, la chanson des épées survivre longuement, hospitalisée dans les anthologies !

Elle perpétuerait toute seule, avec une fierté grave, le souvenir d'un dramaturge de bonne volonté qui voulut renouveler Corneille, et noble, héroïque, majestueux, faisant de chaque tragédie un enseignement, apparaît en fin de compte, comme un Ponsard moins spontané, comme un Ponsard plus large, moins sûr, et plus difficultueux. L'auteur de la *Fille de Roland* n'a-t-il pas travaillé « dans le grandiose », en bon ouvrier ?

LECONTE DE LISLE

Leconte de Lisle n'était pas la gaieté même. Il méprisait les vaudevillistes et il ignorait l'art délicat du calembour. Mais il fréquentait la beauté pure et il lui ajoutait quelque austère sublimité.

L'auteur des *Poèmes antiques*, des *Poèmes barbares*, des *Poèmes tragiques* a sa place déterminée dans l'histoire de la littérature. Les caractères exacts de son grandiose et morne génie sont étiquetés avec une précision définitive. A peine hésite-t-on sur le point de savoir si ce poète magnifique mais peu frivole était ou n'était pas impassible... On reconnaît, d'un accord commun, qu'il ne tremblait pas comme la feuille — au moindre souffle du plus petit zéphir... Mais si on a dessein d'être original, on affirme que la sensibilité de Leconte de Lisle était vive, et on le démontre... Ne démontrera-t-on pas tôt ou tard que Lamartine par exemple, ou, si vous préférez, Victor Hugo étaient d'une insensibilité dégoûtante ?... Oui, on le démontrera. On démontre tout ce que l'on veut. Et d'erreur en erreur la vérité chemine doucement, humblement,

jusqu'au jour où elle resplendit dans toute sa gloire. Jour heureux, jour espéré, jour tardif ! En effet, quand la vérité resplendit, il arrive souvent qu'elle ne soit plus utile à rien ni à personne...

Du moins, en dépit de la charmante fantaisie de plusieurs esprits ingénieux, l'influence de l'œuvre lyrique de Leconte de Lisle est fixée sans incertitude... Non pas l'influence de son œuvre dramatique. Cette œuvre dramatique marquait, elle aussi, une réaction contre l'œuvre dramatique du romantisme bien qu'elle en fût, dans une certaine mesure, imprégnée.

Son inspiration même, essentiellement grecque, grecque presque exclusivement, indiquait aux dramaturges de notre époque des sources d'où les romantiques s'étaient obstinément écartés. Et si les romantiques imaginaient avec verve et avec liberté les mœurs et les couleurs des contrées et des temps où ils situaient leurs héros abondants en paroles, Leconte de Lisle prétendait ressusciter une Grèce réelle et qu'on ne devait point dénaturer la lumière étincelante du ciel de l'Hellade, pas plus que les esprits, les âmes, les civilisations que l'antiquité généreuse livre en pâture aux imaginations modernes. Il écrivit donc *les Erinnyes* puis l'*Apollonide*. Depuis, tous les dramaturges se sont appliqués à reconnaître d'abord les régions très vieilles où ils entreprenaient de nous conduire, et à les explorer avant d'en dresser la carte. Dociles à l'impulsion de Leconte de Lisle, ils ont eu dessein eux aussi d'écrire des œuvres de vérité... Ils ont été, eux aussi, des réalistes, des réalistes comme tout le monde... Mais *les Erinnyes* sont écrites vers 1870, représentées en 1873, obtiennent un succès restreint, mais profond et contagieux. Aussitôt les ouvrages renouvelés du théâtre grec commencent

de pulluler. Peut-être *les Erinnyes* n'ont-elles pas causé la prodigieuse renaissance dont nous constatons encore dans notre théâtre contemporain les innombrables manifestations; elles furent l'une des plus importantes, elles restent l'une des plus belles manifestations de cette renaissance.

Beauté contestée, d'ailleurs ! On n'a qualifié *les Erinnyes* de chef-d'œuvre que pour proclamer immédiatement que ce chef-d'œuvre était faux. Il apparaît que l'impassibilité ou l'impersonnalité hautaine du poète, non pas absent mais distant de son œuvre, ne produit dans le drame qu'un lugubre pathétique et glace l'émotion. Faux chef-d'œuvre, *les Erinnyes* ? Œuvre ennuyeuse, assurément. Laissons dire les sots et les sages. Du moins peut-on attester de Leconte de Lisle, auteur dramatique, ce que Barbey d'Aurévilly attestait de Victor de Laprade : « avec lui, l'ennui tombe de haut ». Incontestablement Leconte de Lisle n'était pas un auteur dramatique né. Il subit l'attrait du théâtre parce qu'il était las de vivre isolé de la foule, dieu triste dont un trop petit nombre d'adorateurs célèbrent le culte. En réalité la gloire de l'œuvre tout entière du poète fut propagée par la représentation indécise des *Erinnyes*. O puissance étrange du théâtre ! Et Leconte de Lisle s'est réjoui et il aspira de toutes ses forces à la représentation de l'*Apollonide* qui ne lui fut pas accordée durant sa vie. Peut-être aussi avait-il une raison littéraire de souhaiter la production de ses ouvrages en public ; il sentait que ses vers, pour que leur beauté sonore se répandît totalement, devaient être déclamés. Il ne se trompait pas. Cependant Leconte de Lisle n'était pas doué de l'invention dramatique : et il n'était pas homme à mener sur la scène une action

preste et forte. Vivant parmi ses rêves poétiques, familier de toutes les civilisations et de toutes les légendes, il pouvait à loisir combiner les péripéties d'un drame que ses vers eussent orné merveilleusement. Il ne l'essaya même pas. Il prit tout de suite pour modèle les tragiques grecs, il suivit Eschyle, puis Euripide. Il adapta l'*Ion* de celui-ci et d'abord l'*Oreste* de celui-là.

Dramaturge, Leconte de Lisle demeure incertain s'il doit composer librement son drame ou reproduire exactement l'œuvre qu'il entreprend d'adapter. Dans *les Erinnyes*, il allège, il résume l'*Agamemnon*, *les Choéphores, les Euménides* ; dans l'*Apollonide*, il ne supprime aucune scène de *Ion* et il les transcrit toutes dans leur ordre et leur mouvement. Peut-être s'il s'écarte davantage d'Eschyle, est-ce parce que la tragédie eschylienne recèle un lyrisme que la tragédie moderne même renouvelée des Grecs, ne comporte plus. Peut-être, s'il est plus fidèle à Euripide, est-ce parce que dans *Ion* la marche de l'action est plus simple et plus régulière ! Du moins Leconte de Lisle est, pour la composition des pièces, sans parti pris de novateur, il est simplement un élève dramaturge qui a de la prudence et du goût. Mais dès qu'il s'agit du fond des idées et des sentiments, Leconte de Lisle, adaptateur, le prend de très haut avec les tragiques dont il adapte les ouvrages et, délibérément, il se charge de montrer à Eschyle comme à Euripide ce que c'est que la Grèce des anciens temps. Cet audacieux dessein était bien digne du courage et de la superbe de Leconte de Lisle.

A l'heure ou Leconte de Lisle écrivit *les Erinnyes*, les hommes cultivés ne lisaient pas plus Eschyle qu'ils ne le lisent aujourd'hui, mais ils pensaient communément qu'Eschyle était un dramaturge terrible et que tous ses

héros vivaient dans une sorte de cauchemar épouvantable, écrasant, accablant. Leconte de Lisle devait donc être disposé — car tous les poètes et même Leconte de Lisle cèdent plus ou moins aux idées, aux préjugés de leur temps — à ne rien dissimuler de l'effroi et de l'atrocité eschyliennes. Il fit mieux, il y ajouta tout de suite quelque chose. Il prétendit rétablir les mœurs préhistoriques de la Grèce dans leur vérité première et dans leur violence intégrale. Il jugea en historien des civilisations légendaires qu'Eschyle, et à plus forte raison Euripide, avaient atténué la forte couleur de ces civilisations. Il estima qu'Eschyle était fade et qu'Euripide bêlait.

Il se proposa donc d'éviter la fadeur et les bêlements. Il y réussit presque au delà des limites permises. C'était toutefois un bien ambitieux dessein que de vouloir rectifier les grands tragiques grecs. Et voici donc que se refusant à « prêter les mêmes raffinements de pensée, les mêmes expressions de passion aux Grecs primitifs qui avaient sculpté la porte des Lions et à ces contemporains d'Eschyle qui commençaient d'envelopper le marbre comme la pensée, dans des formes de beauté parfaite » Leconte de Lisle s'applique à créer des barbares âpres et formidables, des brutes sommaires et grandioses, d'une magnifique et riche férocité. Elles ne lui paraissent jamais assez farouches, jamais assez horrifiques, jamais assez sauvages. Leconte de Lisle est trop bon. Leconte de Lisle exagère. Eschyle n'avait pas dégénéré tant que cela de la force énorme des temps primitifs qu'il fallût en remettre dans son œuvre. Eschyle n'était pas un auteur de mollesse et d'indolence, et il ne fallait pas le durcir à ce point; ni, sous prétexte de le ressusciter en l'améliorant, lui communiquer une si impérieuse raideur.

Leconte de Lisle était plus justifié de « retoucher » l'œuvre d'Euripide en l'adaptant. Euripide, en effet, avait été un grand novateur et gardant les héros et les dieux de l'antique tragédie, il les avait fait descendre de l'Olympe sur la terre, il avait communiqué à tous des sentiments purement et simplement humains, et il avait dessiné des figures d'un réalisme, noble assurément, mais sincère et profond. Ainsi le sujet de *Ion*, dont Leconte de Lisle devait tirer scène par scène l'*Apollonide*, avait été fourni à Euripide par une vieille légende attique, d'après laquelle le père et l'éponyme de la race ionienne devait être rattaché au dieu Apollon. Ion était le fils d'Apollon et de Créuse : Hermès l'avait transporté, dès sa naissance, dans le temple de Delphes où il avait été voué au service du dieu. Créuse est devenue la femme de Xanthos, tous deux viennent consulter l'oracle. Xanthos est bientôt amené à croire que le jeune Ion est son fils. Il s'en réjouit. Mais Créuse est jalouse. Elle entreprend de faire périr cet étranger, cet intrus. Le crime est sur le point de s'accomplir lorsque Créuse et Ion se reconnaissent. Il était temps. Alors Athéna, au nom d'Apollon, atteste au jeune Ion qu'il est bien le fils d'Apollon et que Créuse est bien sa mère et elle lui annonce de grandes destinées. Euripide n'avait plus cette foi naïve qui transporte les dieux ou les montagnes. Il leur fait faire ce petit voyage, parce que les auteurs tragiques ont accoutumé de le leur faire faire. Mais il n'est pas très persuadé que les divinités interviennent aussi facilement dans les affaires humaines, il leur attribue un rôle tout extérieur. Il est le véritable inventeur du *deus ex machinâ*. Dans *Ion*, il étale librement son scepticisme mélancolique et souriant. Son œuvre est d'une bonne grâce exquise et d'une

aimable émotion. Elle est un beau conte pour les grands enfants. Leconte de Lisle intervient, et plus rien ne reste de cette ironie discrète et de cette fantaisie qui tantôt raille et tantôt s'attendrit. L'*Apollonide* c'est *Ion* desséché. Oh oui! vraiment, Leconte de Lisle est plus près du temps où les dieux apparaissaient aux hommes; mais qu'Euripide est donc un poète plus agréable!

Aussi bien lorsqu'un adaptateur français se flatte de faire la loi aux tragiques grecs et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et terribles leçons, on a le droit d'exiger qu'il ait des idées nettes et cohérentes.

C'est beaucoup exiger d'un poète. Leconte de Lisle, en dépit de sa volonté systématique de rétablir la vérité grecque déformée par Eschyle et par Euripide, hésite et se contredit. Il ne semble pas toujours que les mœurs de la Grèce des légendes lui soient très familières, et lui qui en remontre aux tragiques, il dénature à son tour la vérité grecque.

Lorsque Agamemnon revient vainqueur de Troie, Clytemnestre qui va l'assassiner l'abuse par ses compliments. Elle parle beaucoup et Agamemnon l'arrête :

« Femme tu as mesuré la longueur de ton discours sur la longueur de mon absence. » Clytemnestre, cependant, suit son dessein, et, comme pour exciter la jalousie des dieux à qui les orgueilleuses prospérités des mortels sont importunes, elle fait étendre sous ses pas des tapis de pourpre. Agamemnon écarte d'abord ces impertinents hommages, puis il cède par condescendance. Leconte de Lisle reproduit la scène, mais il la rend méconnaissable et inexplicable. Clytemnestre accueille Agamemnon par un long discours. Elle ment avec une solennelle éloquence :

Voici l'homme ! Voici l'active sentinelle
Du seuil, celui qui m'est plus doux et plus sacré
Qu'au lointain voyageur ardemment altéré,
Le frais jaillissement de l'eau qui le convie !
Viens donc, ô maître ! orgueil d'Hellas et de ma vie,
Et foule fièrement, d'un pied victorieux,
Cette pourpre qui mène aux palais des aïeux !

Et les femmes de Clytemnestre étendent des tapis de pourpre devant Agamemnon. Mais celui-ci répond déjà avec une sorte de colère :

Pour toi, femme, ta bouche a parlé sans raison.
J'entrerai simplement dans la haute maison ;
Je veux être honoré, non comme un Dieu, non comme
Un roi barbare enflé d'orgueil, mais tel qu'un homme.
Sachant trop que l'envie aux regards irrités
Rôde dans l'ombre autour de nos félicités ;
Il convient d'être sage et maître de soi, femme !

Clytemnestre insiste parce qu'elle sait ce qu'elle veut :

Chère tête ! consens ! J'ai ce désir dans l'âme.
Puisque les jours mauvais ne sont plus, il m'est doux
D'honorer hautement et le maître et l'époux,
Et le vengeur d'Hellas. Roi des hommes, sans doute,
Cette pourpre t'est due et plaît aux dieux...

Alors Agamemnon réplique brutalement :

Écoute,
Femme ! garde en ton cœur ma parole : obéis !
L'âpre terre, le sol bien-aimé du pays
M'est un chemin plus sûr, plus somptueux, plus large.
J'ai, sans ployer le dos, porté la lourde charge

Des jours et des travaux que les dieux m'ont commis
Et n'attends en retour rien que des cœurs amis,
Ni flatteuses clameurs, ni faces prosternées !

Ce roi des rois qui parle en fin de compte comme un ministre démocrate, se conduit avec sa femme comme un soudard grossier. Qui a pu faire supposer à Leconte de Lisle que les Grecs préhistoriques avaient avec leurs femmes cette injurieuse rudesse dont l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne témoignent guère, et que les Clytemnestre pouvaient prendre avec les Agamemnon des attitudes humbles pour plaire au sultan, et être rampantes lorsque le maître les rebute ?.. Est-ce là la vérité grecque ? Elle n'est pas pure et nue. Elle est composite et bariolée, si je peux dire, comme ces tapis que les femmes de Clytemnestre étendent sous les pas d'Agamemnon et qui ne sont pas de pourpre seulement, car ils ont tout l'air d'être des tapis d'Orient...

Corruption trop curieuse, trop orientale ou trop moderne de la légende grecque ! Trop moderne en vérité, et d'un modernisme un peu ingénu ! Leconte de Lisle constatant la force invincible qui jette les Atrides les uns contre les autres pour d'inexpiables meurtres, explique leurs crimes par l'atavisme, par l'hérédité. Clytemnestre dit bien pour s'excuser de ses impétuosités passionnées et sanglantes :

C'est l'Erinnys, enfant, sur ta race acharnée ;
C'est elle, le Démon ineffable et sans frein
Par qui ton père est mort sous la hache d'airain.
Elle a troublé mon cœur hélas ! longtemps austère
Elle m'a précipitée aux bras de l'aldutère
Ce n'est pas moi, c'est elle.

Mais Leconte de Lisle apportait à l'explication du crime des Atrides une psychologie moins rudimentaire. Il avait découvert la loi de l'hérédité et il était enchanté de sa découverte et de l'application qu'il en faisait. Des mots ! Des mots ! Il est vrai que la poésie recouvre tout et que finalement on ne distingue guère l'hérédité de la fatalité... Leconte de Lisle, du moins, en sa pensée, dénaturait systématiquement Eschyle ; sans doute parce qu'il ne le comprenait guère.

Eschyle admettait une sorte d'hérédité des crimes : et cette hérédité n'était que le châtiment du crime d'un ancêtre, châtiment infligé avec ténacité par les dieux vengeurs. Les Atrides, maudits des dieux, étaient donc voués à l'assassinat comme d'autres sont voués à la souffrance et au malheur ! Les dieux intervenaient eux-mêmes pour que l'effet de leur malédiction s'accomplît entièrement. Ils exaltèrent Électre et Oreste dans leurs sentiments de vengeance. Et n'était-ce pas l'oracle d'Apollon qui ordonnait à Oreste de tuer sa mère... Ainsi se révélait donc obstinément, irrésistiblement cette fatalité à laquelle n'échappent pas les mortels qu'a marqués le destin. Et tous les personnages, quels qu'ils soient, ont foi en la fatalité. Ils savent que sa puissance est d'autant plus terrible qu'elle est plus mystérieuse, et que, préétablie, supérieure, elle détermine les actions humaines. Telle est la conception d'Eschyle. Elle est essentiellement religieuse. Comment peut-on transformer la fatalité des actes et des infortunes en hérédité des instincts et des tares ?

Tout chargé, cependant, de sa conception à demi scientifique, Leconte de Lisle était en même temps soucieux de nous communiquer l'impression de la sauvagerie farouche des Grecs primitifs. Mais, pour cela, il

employait des procédés réalistes, un peu vulgaires, qui ne sont grecs nullement... Lorsqu'Oreste a tué sa mère Clytemnestre, il attend l'applaudissement de sa sœur Électre. Mais celle-ci est épouvantée :

> Mon frère, qu'as-tu fait ? Horreur ! ton crime est pire
> Que tous les siens... C'était ta mère !...

Et elle s'enfuit, comme folle, prévoyant des cataclysmes... Oreste, lui, demeure face au cadavre de sa mère. Il regarde le cadavre et il l'interpelle. Le cadavre est découvert. Ce n'est pas un cadavre fictif et, si j'ose dire, poétique. C'est un vrai cadavre naturaliste, et, s'il vous plaît, sanguinolent. Bientôt, Oreste s'effraie. Terrifié déjà, il adjure, en menaçant encore, le cadavre :

> Me me regarde pas de tes yeux convulsés !
> Je t'ensevelirai, toi, nos maux et le reste,
> Dans l'oubli, comme il sied d'un souvenir funeste.
> A quoi bon épier mes gestes et nos pas ?
> Regarde dans l'Hadès, ne me regarde pas !

Et il voile avec le péplos ce regard de cadavre. Et les Érinnyes l'assiègent, et il s'égare furieusement dans le remords et la folie. Nous sommes émus. J'y consens. Mais notre émotion est presque toute physique et matérielle. Et les Grecs de tous les temps employaient des procédés moins suspects, plus purs !

Leconte de Lisle a donc échoué dans son entreprise singulière de résurrection de la Grèce des premiers âges. Il avait une personnalité trop forte pour adapter avec fidélité une œuvre tragique. Il fallait qu'il y ajoutât. Il a ainsi exagéré le caractère grandiose et rude

de *l'Orestie*. Il a ainsi, avec plus de puissance que de mesure et de goût, renchéri sur Eschyle... Et peut-être est-ce dans *l'Apollonide* que, traduisant ses propres aspirations, à la faveur de l'œuvre d'Euripide, il a été Grec le plus heureusement... Contraste énorme entre l'*Apollonide* et *les Erinnyes* ! Que Leconte de Lisle a donc des façons différentes d'être Grec ! Maintenant il célèbre la beauté lumineuse de la Grèce : il s'enthousiasme pour l'idéal attique, il chante les éléments si variés qui se fondent harmonieusement en lui... Idéal délicieux où s'associent l'élégance et la délicatesse, et la grâce éblouissante, idéal où s'épanouissent les qualités légères et charmantes de l'esprit et de l'âme, où la sagesse née de l'équilibre règne sans contrainte sur les êtres souriants qui se développent dans la liberté heureuse de la vie... La nature elle-même embellit encore cette vie idéale :

A travers la nue infinie
Et la fuite sans fin du temps,
Le chœur des astres éclatants
Se soumet à notre harmonie.
Tout n'est qu'un écho de nos voix :
L'oiseau qui chante dans les bois,
La mer qui gémit et qui gronde,
Le long murmure des vivants
Et la foule immense et les vents,
Car nous sommes l'âme du monde.

Et sous l'étincelante lumière du ciel attique surgit la vision éclatante d'Athéna telle qu'elle sera dans l'avenir : Acropole, Parthénon, et statue géante de Pallas, la lance en main .. Le jeune Ion magnifie par son lyrisme ce merveilleux prodige :

. . . . Dans l'aurore et l'azur,
Emplissant l'horizon de sa splendeur soudaine,
Monte aux cieux élargir la cité surhumaine.
Et la grande Pallas, le front ceint d'un éclair,
Dresse sa lance d'or sur les monts et la mer !

Puis, la Muse vante symboliquement l'influence du génie grec :

Enfant ! tu vois le plus magnifique des âges,
Qui s'épanouira sur le monde enchanté,
La ville des héros, des chanteurs et des sages,
Le temple éblouissant de la sainte Beauté.

Leconte de Lisle ne devait-il pas être (avec un peu de solennité) un prêtre, un grand prêtre de ce temple aimable !

Il avait apparemment toutes les attitudes d'un grand prêtre imposant du temple de la Beauté grecque. Il officiait majestueusement dans le temple, et son style augmentait encore sa majesté... En écrivant, il affirmait la contradiction de ses desseins et de ses goûts... Il voulait encore nous communiquer l'impression de la Grèce héroïque, mais barbare, et il chargeait ses phrases d'un pittoresque de couleurs violentes... Il faisait les noms frustes et rudes. Clytemnestre, pour nous effrayer davantage, devenait Klytaimnestra. L'enfer s'appelait Adès. Les Furies se nommaient les Érinnyes. Franchement, elles auraient pu tout aussi bien se nommer les Furies !... Enfin, Leconte de Lisle retrouvait les expressions homériques qui sont admirables de force dans Homère, mais qui perdent en français leur force et ont, elles plus que tout le reste, besoin d'être « adaptées », ou, s'il vous plaît mieux, transpo-

sées. Lorsque, dans la première scène des *Erinnyes*, les vieillards discutent sur le retour improbable d'Agamemnon, Eurybatès dit prudemment :

Silence ! Taisons-nous, impuissants que nous sommes !
La femme qui commande avec un cœur de fer
N'attend plus le héros qu'a pris la sombre mer
Ou que le Priamide a dompté de sa lance,
Pour nous, ayons un bœuf sur la langue. Silence !

Il nous paraît que cette métaphore hyperbolique est aujourd'hui caduque. Les héros de l'*Iliade* supportaient parfois un bœuf sur la langue. Nous scellons nos lèvres, et c'est tout ce que nous pouvons faire et le résultat est le même... Lorsque le veilleur annonce le retour d'Agamemnon, Clytemnestre s'adressant aux vieillards s'écrie :

Chantez aux bienheureux les hymnes solennelles
Car la flamme infaillible a parlé hautement
Et les nefs ont fendu Poseïdon écumant.

Il se peut que Poseïdon écume toujours ; mais nous ne fendons plus Poseïdon, nous fendons les flots simplement, et nous finissons quand même par aborder... Déplorable idée de Leconte de Lisle qui ne sentait pas qu'un traducteur doit traduire tout ce qui peut être traduit. Il n'a pas à étonner le monde moderne en sertissant dans la langue contemporaine certains mots ou certaines images antiques dont, au surplus, la signification n'est comprise que par un petit nombre. Il doit seulement par la justesse, la vivacité et l'appropriation de sa traduction, exciter chez les personnes dignes de pitié qui ne savent pas le grec, les sentiments qu'elles éprouveraient lisant en grec, si elles le savaient, l'œuvre ori-

ginale d'un Eschyle et d'un Euripide... Et toutes ces expressions qui prétendent demeurer grecques en français ont le tort d'être trop grecques et de n'être pas assez françaises, et même elles ne sont pas suffisamment grecques pour qu'on les excuse d'être si peu françaises. Elles ne sont que de vains ornements, des oripeaux de pacotille...

Heureusement, Leconte de Lisle, grâce à son génie, a réalisé par ailleurs, en dépit de ces projets de reconstitution préhistorique, le poncif de la beauté grecque des âges classiques... Il a donné à cette beauté plus de raideur qu'elle n'en comporte. Elle est plus souple, il l'a faite plus empesée. Mais une langue ferme et sûre, des vers pleins et d'une grave sonorité, des expressions nobles et magnifiques qui ne sont point accumulées, entassées, mais au contraire se préparent et s'appellent, l'austère et simple harmonie de la ligne, une éclatante netteté, une splendeur pour ainsi dire sculpturale. Il se complait tellement dans l'effort de créer cette beauté régulière et pure en son ampleur, que malgré lui il développe le drame d'Eschyle au moment même où la rapidité haletante du dialogue est d'autant plus utile qu'elle est plus tragique. Quand Oreste est sur le point de tuer sa mère, il lui fait adresser des imprécations véhémentes et saccadées. Et Clytemnestre réplique en peu de mots que l'angoisse croissante fait se heurter... On est tout secoué par ce dialogue pathétique où Eschyle s'affirme dramaturge autant que poète. Leconte de Lisle adapte Eschyle; mais il est à peine dramaturge, et il est poète on ne peut plus, il est poète magnifiquement. Alors, Oreste et Clytemnestre, avant que sous la contrainte de la fatalité celle-ci ne soit égorgée par celui-là, échangent des discours. Ils parlent longuement et leurs pro-

pos se déroulent en périodes et ces périodes ont du nombre... Ainsi Leconte de Lisle oublie la vérité des mœurs préhistoriques : il oublie la vérité humaine ; le dramaturge cède. Le poète se dépense tout entier pour réaliser l'eurythmie majestueuse que, artiste imperturbable, il a rêvée constamment.

... Et n'attribuons pas aux *Erinnyes*, à l'*Apollonide* une importance excessive dans l'œuvre du poète qui écrivit les *Poèmes barbares*, les *Poèmes antiques*, les *Poèmes tragiques*. Leconte de Lisle n'a pas écrit une œuvre dramatique originale ; mais il a exercé une influence incontestable sur tous les écrivains qui s'inspirent plus ou moins docilement, plus ou moins librement des tragiques grecs. Il mérite d'être nommé président honoraire de l'Association amicale des Adaptateurs.

EUGÈNE MANUEL

Il fut accordé à Eugène Manuel, inspecteur général de l'Instruction publique, d'être un initiateur. Mais il ne fut pas accordé à son initiation de servir à grand chose.

Eugène Manuel était un homme honnête que le bonheur du peuple ne laissait pas indifférent. Il rimait sagement des poésies prudentes, où les sentiments les plus recommandables étaient chantés. Il devint auteur dramatique par sympathie pour les humbles. Comme il avait de la mesure et du goût, il n'écrivit que deux petits drames : *les Ouvriers*, *l'Absent*. Ces drames ne sauraient s'imposer à l'attention universelle par l'originalité de l'agencement dramatique, non plus que par la force, la couleur ou la grâce de la poésie. Mais l'un d'eux au moins, *les Ouvriers*, aurait pu renouveler l'inspiration des poètes dramatiques contemporains. Il n'a rien renouvelé du tout et les poètes du théâtre n'ont pas voulu croire qu'Eugène Manuel était, en son audace circonspecte, le plus intelligent précurseur. Néanmoins, dans cette période, de l'histoire du théâtre des poètes qui s'étend de la fin du romantisme jusqu'à nous, qui ne sommes plus tout à fait la fin du roman-

tisme, mais qui ne sommes, hélas ! le commencement de rien du tout, dans cette période le nom modeste mais honorable d'Eugène Manuel doit être retenu. C'est celui d'un homme ingénieux qui reste isolé parce qu'il voulut être prophète. Peut-être sa prophétie sera-t-elle entendue un jour et peut-être l'isolement d'Eugène Manuel deviendra-t-il un splendide isolement ! Peut-être un jour un grand drame social surgira-t-il dont l'auteur sera un grand poète... Peut-être alors se souviendra-t-on qu'Eugène Manuel écrivit, en 1870, *les Ouvriers* et ainsi prêcha d'exemple, car il ne pouvait faire autrement que de prêcher.

Eugène Manuel était bon plus encore qu'il n'était poète. Il devint même poète à force de bonté. Le dernier de ses drames, *l'Absent*, révèle le fond de son cœur et de sa poésie. Eugène Manuel, professeur de l'Université, connaissait bien l'histoire de la littérature, il la connaissait trop bien. En écrivant *l'Absent*, il dut se souvenir de Nivelle de la Chaussée et du drame larmoyant. La Chaussée, désireux d'émouvoir les hommes et les femmes de son temps, avait ôté de la comédie tout ce qui n'était point pathétique. Il avait pris pour sujets les péripéties douloureuses de la vie privée. Nous montrant le mari libertin ramené à la femme par la jalousie, le riche ou noble fils de famille épris d'une pauvre fille, le fils naturel en face de son père... il avait posé dans ces cas émouvants les thèses morales que suscitait le conflit des préjugés sociaux et des instincts ou devoirs naturels... Ainsi prise dans ses situations caractéristiques, l'œuvre de La Chaussée préparait l'œuvre d'Augier et de Dumas fils (1). Certes, le sujet de *l'Ab-*

(1) Cf. le beau livre de Gustave Lanson : *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante.*

sent a des affinités avec les sujets des œuvres d'Augier et de Dumas fils — et Manuel n'était pas toujours un novateur intrépide — mais il rappelle tout autant les sujets que traitait La Chaussée et il évoque plus encore les théories de ce doctrinaire du théâtre. Manuel, à la façon de La Chaussée, se propose obstinément d'émouvoir notre sensibilité et de nous améliorer par les larmes.

L'absent est le fils des bourgeois Jumelin. Jumelin l'a maudit naguère parce qu'il vivait avec une « drôlesse ». Maintenant, Mme Jumelin le pleure sans désemparer. M. Jumelin le regrette rageusement... Aujourd'hui est le jour anniversaire de cet André parti pour ne plus revenir. Les vieux époux se lamentent. Un brave médecin les console en moralisant. Mais une femme entre tenant un enfant par la main. Elle est la veuve de l'absent ; cet enfant est le fils de l'absent. Gardez-vous, d'ailleurs, de la confondre avec la « drôlesse » de jadis. Elle est honnête, elle est de bonne bourgeoisie américaine. Oh ! la bonne bourgeoisie américaine ! Entendez Mme Douglas parlant de « l'absent » :

. . . . . De mécompte en mécompte
Il n'avait retenu du passé que la honte
Et l'amer souvenir de son rêve achevé.
Une autre a pu le perdre, et moi je l'ai sauvé.
Nous nous aimions. Il faut l'avoir connu, madame,
Ce bonheur de panser les blessures de l'âme,
Et quand un pauvre cœur saignait, endolori,
De dire, en éclatant de joie : « Il est guéri ! »

Les filles de la bonne bourgeoisie américaine ont toutes les idées du généreux Manuel. Néanmoins, en dépit de ces paroles attendrissantes, Jumelin est rebelle à revivre sa douleur et sa déception en accueillant les

tristes messagers de son fils mort. Mais l'innocence aimable du petit André emporte les résistances d'un père autrefois trop dur :

> Entre, petit enfant, entre dans la maison !
> Apporte au vieux logis ta jeune floraison !
> Fais un foyer d'amour qui le réchauffe encore,
> Sois le sourire, sois l'espérance et l'aurore !

Le petit André embrasse son grand-père et tout le monde pleure dans la salle.

Ainsi le drame est uniformément larmoyant. L'anecdote, qui en forme le sujet, est d'ailleurs brutalement tragique, irrésistiblement émouvante.

Mais Manuel ne se contente pas d'arranger une déplorable affaire de famille. Il lui plaît de nous enseigner, que, en même temps que l'indulgence, la tendresse et la bonté constituent le meilleur des systèmes d'éducation. Les Jumelin ont tant souffert parce Jumelin n'était ni indulgent, ni tendre, n'était pas bon. Ils vont sourire désormais, à travers leurs larmes, parce que Mme Jumelin est bonne, parce que le docteur est bon, parce que Mme Douglas est bonne et parce que le petit André, entouré de bonté, sera bon, et parce que Jumelin lui-même est devenu bon, et parce qu'Eugène Manuel est très bon. La contagion de la bonté ! Coulez, douces larmes, coulez !

Coulez, douces larmes, coulez encore, car l'auteur de *l'Absent* est aussi l'auteur des *Poèmes populaires*, l'auteur de *l'Ouvrier*. Et que voici donc un grand novateur ! Manuel est, à peu de chose près, l'inventeur de la poésie populaire, mieux, de la poésie sociale. C'est une poésie qui vient du peuple pour aller au peuple. Le peuple inspire, le poète chante, le peuple reprend le

refrain... Mais pour être novateur poétique comme pour gouverner les États, il faut un peu d'aveuglement. Eugène Manuel n'avait pas assez d'aveuglement. Il était un novateur trop conscient. Il savait trop ce qu'il faisait, et sa réflexion assidue modérait trop l'élan de son lyrisme. Oui, Eugène Manuel créa à peu de chose près la poésie sociale, ayant délibéré de faire cette création par bonté d'âme : et nous lui devons ainsi sinon la poésie sociale elle-même, du moins François Coppée. Manuel admirait avec quelque dédain cette poésie, cette grande poésie qui, détachant l'homme des sollicitudes contemporaines, le transporte dans le monde éternellement beau de la rêverie pure, lui donne des jouissances inappréciables, mais d'un ordre presque abstrait, où l'art s'alimente de sa propre substance et demeure son unique fin. Manuel admirait avec quelque réserve les poètes qui dominent parfois le temps et l'espace d'assez haut, pour n'être plus que les échos répercutés d'âge en âge de l'humanité tout entière. Manuel admirait les poètes enthousiates qui montent hardiment le fougueux Pégase : il préférait les honnêtes poètes qui vont à pied.

Et il assignait à ces poètes — dont il était — une tâche particulière. Il attestait que la poésie devait de plus en plus, dans ses peintures, être de son temps ; s'associer à cette recherche ardente des problèmes de la vie moderne comme il disait, et je pense qu'il voulait dire : s'associer à la recherche des solutions de ces problèmes, se hasarder plus avant et plus bas dans l'expression des idées, des passions et des souffrances qui agitent la société démocratique... (Applaudissements à gauche !)

Donc « la pauvreté, l'ignorance, le travail pénible, le vice dégradant, l'héroïsme obscur, toutes les iné-

galités, toutes les détresses et toutes les résignations, voilà le thème de cette poésie nouvelle où ne manqueront aux mains des plus habiles ni les vives images, ni les émotions poignantes, ni les grâces inattendues, ni les puissants contrastes d'ombre et de lumière, ni les sévères enseignements. » Oh ! ces mains !

Toutefois, Eugène Manuel — si loyal ! — ne se flattait pas d'avoir découvert tout seul cette poésie nouvelle. Il était Améric Vespuce, mais il saluait Christophe Colomb. Et en un style qui n'était certainement pas le style du poète, mais qui n'était pas non plus le style de l'inspecteur général de l'Instruction publique, Manuel déclarait : « Les poètes français n'ont pas attendu ce jour pour emprunter des sujets à la vérité populaire et jeter même un coup d'œil dans ce gouffre, dont l'éclair des révolutions permet seul de mesurer la profondeur. Mais ce qui n'était chez la plupart qu'une inspiration passagère et, chez deux ou trois, que la prescience du genre peut devenir définitivement une des grandes voies de la poésie contemporaine. » Ce gouffre et cet éclair et cette profondeur, et cette inspiration qui peut devenir une grande voie : tout cela indique une belle âme. Manuel est donc entré dans cette grande voie qui n'était encore qu'un petit chemin. Il a saisi la poésie cachée dans la vie des humbles, la poésie même qui court les rues, celle qui se dissimule « dans les ateliers, les taudis, les hospices et aussi dans le fond ténébreux de ces consciences qui n'ont pas encore pris pleine possession d'elles-mêmes ». Le sort en est jeté. Manuel sera poète social parce qu'il est très bon — et sa poésie l'annoncera sans désemparer — parce qu'il veut généreusement améliorer la condition des hommes et parce qu'il juge cette amélioration possible. Il est opti-

miste. Son optimisme excite le poète qui vibre doucement en lui à faciliter, à hâter ce progrès, en travaillant à l'amélioration des conditions par l'amélioration des âmes. Eugène Manuel poète veut des hommes plus heureux en même temps que des citoyens plus dignes. Écrivant ses vers, pied à pied, il fait petit à petit l'éducation du suffrage universel. Sa poésie populaire est nécessairement, est fatalement d'un moralisateur plus que d'un moraliste. Elle enseigne constamment. Elle prêche incessamment. Et je ne dis pas qu'elle ait tort. Elle est téméraire, néanmoins, en sa sagesse attendrie !

Eugène Manuel moralise donc avec une touchante bonhomie dans ses petits poèmes où il déverse du lyrisme au compte-goutte. Il est plus ambitieux maintenant : il inventera le théâtre poétique et social : il enseignera, il prêchera, il moralisera par le théâtre qui vise la foule et qui l'atteint. Ce sont *les Ouvriers*.

Et *les Ouvriers* sont une date, peut-être une grande date : il serait admirable que *les Ouvriers* fussent en même temps un bon drame. La sensibilité et l'optimisme d'Eugène Manuel s'y expriment entièrement. Coulez, douces larmes, coulez !

L'ouvrier Marcel veut épouser l'ouvrière Hélène. Marcel élève encore sa mère Jeanne. Il est d'ailleurs ouvrier d'art : il peut aspirer à tout. Hélène élève son frère et sa sœur. Elle est le modèle des vertus les plus attrayantes. Avec cela, jolie, ce qui ne gâte rien, vous le savez. Elle a été presque adoptée par son patron Morin. C'est le jour de la fête de mère Jeanne. Hélène apporte un bouquet avec ses vœux. Marcel la reçoit. Tous deux échangent leurs tendresses. Marcel ira demander au patron Morin la main d'Hélène. Mère Jeanne

s'y oppose cependant avec douceur. Elle donne de son refus des motifs sérieux :

Hélène peut attendre, et tu le peux toi-même,
Je vous connais tous deux et tous deux je vous aime.
Mais le frère et la sœur sont un fardeau pesant,
Qu'il faudra supporter, mon fils, en l'épousant !
Crois-moi, ne compte pas autant sur ton courage !
Tu prends une famille en entrant en ménage
Et ta famille à toi, — quand elle arrivera, —
Que feras-tu pour elle et qui la nourrira ?

Marcel répond que, quand il y en a pour deux, il y en a pour trois, et que quand il y en a pour trois il y en a pour cinq ou pour six :

Mère, être homme avant tout, c'est avoir une femme ;
Être père avant tout, c'est nourrir ses enfants :
Et c'est la bonne cause, enfin, que je défends !
Oh ! quelle joie au cœur plus intense et plus forte,
Que de gagner pour eux le pain qu'on leur apporte !
C'est se donner soi-même et créer chaque jour !
Le travailleur a seul ces voluptés d'amour !

Malheureusement, il se produit des crises industrielles : la maladie survient, le chômage... Marcel néglige toutes ces vicissitudes éventuelles mais fatales parce qu'il est amoureux comme Roméo et optimiste comme Eugène Manuel. Au surplus, mère Jeanne cédera... Arrive le patron Morin. Hélène lui a dit son projet de mariage. Et s'il n'est pas le père d'Hélène, il est ou peu s'en faut son tuteur. Morin se heurte à Marcel. Une longue conversation surgit de cette rencontre. Ni la conversation ni la rencontre ne restent sans résultat. Mère Jeanne revient. Eh là ! ! Mère Jeanne reconnaît en Morin son mari qui l'abandonna

jadis. Morin était alcoolique ; un soir de crise, il la blessa d'un coup de couteau et s'enfuit. Il s'est corrigé de son vice parce qu'Eugène Manuel est optimiste. Il a travaillé. Il est devenu patron et, cependant, bon. Aujourd'hui, il déplore son passé. Il pleure. Mère Jeanne est sur le point de pardonner. En tout cas Hélène et Marcel sont bien tranquilles : ils s'épouseront. Ils vivront heureux, et laborieux ; ils auront, je l'espère, beaucoup d'enfants. Mère Jeanne et Morin vieilliront réconciliés et faisant le bien. Ils ne manqueront jamais de sujets d'entretien. Coulez, douces larmes, coulez !

Que tous ces braves gens sont braves ! Et que toutes ces bonnes gens sont de bonnes gens ! Morin, le coupable repenti, est meilleur que les autres. Mais il ne suffit pas à Eugène Manuel de nous émouvoir. Coulez, douces larmes, coulez encore ! Il prétend nous instruire. Le moralisateur, le prédicateur font cortège au poète. On peut admettre que le théâtre doit peindre la vérité dans son horreur ou dans sa splendeur. Eugène Manuel est d'avis que le théâtre a pour mission de préparer une réalité meilleure, et d'annoncer l'avènement d'une société plus parfaite par l'effort des ouvriers, et spécialement des ouvriers d'art... Morin a abandonné sa femme et son fils parce qu'il était alcoolique, Marcel fuit le cabaret :

L'absinthe ? le poison couleur de vert-de-gris,
Qui vous rend idiot sans qu'on soit jamais gris ?
Merci ! — Le cabaret ? l'on sait ce qu'on y gagne !
Singulier goût d'aimer à battre la campagne !
Je n'ai jamais compris, sobre dès le matin,
Les éblouissements de ce comptoir d'étain !
Voyez-vous, ma raison, qu'un pareil soupçon blesse,
Fait de la tempérance un titre de noblesse.

La misère et le vin ont besoin de l'oubli.
J'aime trop mon bon sens pour le voir affaibli ;
Et nous n'avons pas trop de notre intelligence,
Nous autres, pour combattre et vaincre l'ignorance.

Morin a abandonné sa femme et son fils parce qu'il était alcoolique. Mais Morin est devenu alcoolique parce qu'il ne pouvait pas s'instruire. Marcel, au contraire, peut s'instruire, et il est ouvrier d'art :

... Quand je ne vais pas — c'est là tout mon roman —
Bras dessus, bras dessous, promener la maman
— Car les mères aussi veulent être amusées ! —
Je dessine chez moi, je vais dans les musées,
Je suis les cours publics : il s'en fait à foison !
J'apprends tant bien que mal à fixer ma raison.
A quoi sert d'habiter une pareille ville,
Si c'est pour y moisir comme une âme servile !
Ma mère, en nos longs soirs d'entretiens sérieux,
Des choses de l'esprit m'a rendu curieux.
Puis, on veut être utile, étant célibataire :
J'ai des sociétés dont je suis secrétaire !
Car le Ciel m'a donné, sans nulle ambition,
Des instincts au-dessus de ma condition.
On doit joindre au métier tout ce qui le relève.
Aider un bien qu'ont voit par le mieux que l'on rêve,
Travailler sans relâche afin d'être plus fort.
Et contre la misère user un moindre effort.
Et d'ailleurs, il le faut, monsieur : le flot nous pousse,
Et doit encor plus haut nous porter sans secousse !
Arbre ou peuple, toujours la force vient d'en bas :
La sève humaine monte et ne redescend pas !

Ainsi *les Ouvriers* contiennent toute une théorie sociale. C'est la théorie du progrès indéfini. C'est la théorie du progrès du peuple par le peuple. Eugène Manuel l'a

voulu, et il s'agit de savoir s'il a eu raison de le vouloir en vers de la comédie bourgeoise. Il s'agit de savoir s'il a eu raison de penser que la poésie pouvait exprimer les réalités quotidiennes — si quotidiennes ! — de la vie quotidienne — si quotidienne ! — comme devait dire Jules Laforgue, qui ne ressemblait pas à Eugène Manuel. Il s'agit de savoir si la langue poétique convient à la tragédie contemporaine qui recèle tous les drames de la vie moderne. Il s'agit même de savoir si Eugène Mannel qui était un dramaturge, était un poète. Mais il a donné un exemple. Un poète peut naître qui traduira avec lyrisme la foi d'Eugène Manuel et des hommes du vingtième siècle, et développera son lyrisme à la faveur d'une action dramatique qu'Eugène Manuel a déjà combinée posément. Après tout, le progrès social est un thème ou un sujet qui en vaut bien d'autres. Et Eugène Manuel, qui s'en avisa, fut un initiateur autant qu'un inspecteur général de l'Instruction publique. Il fut ceci et cela en même temps. Celui-ci gêna celui-là peut-être. Mais celui-ci ne saurait nous contraindre à oublier celui-là !

ALEXANDRE PARODI

Il est peu probable que la postérité se préoccupe de savoir à quel point Alexandre Parodi était vertueux. Cependant cet honnête homme apparaît dans la troupe des dramaturges héroïques de la fin du dix-neuvième siècle avec une silhouette originale. Silhouette frêle et grêle, mais silhouette originale, vous dis-je! Alexandre Parodi était Grec. La Grèce, qui avait déjà donné beaucoup à la France et à la culture française, mit le comble à ses bontés en donnant à la France et à la littérature française Alexandre Parodi. Le brave homme s'exalta, et pendant sa vie entière il rêva, avec une ténacité touchante, un beau rêve. Il ne se flatta pas, étant Grec et Français, de figurer tout seul pour les temps futurs le génie latin dans son expression la plus noble. Mais il s'obstina, ayant reçu de la France des lettres de naturalisation et une petite place dans un grand bureau, à lui marquer sa gratitude en enrichissant peu ou prou sa littérature dramatique. Nous ne lui en demandions pas tant... L'occasion est opportune cependant de se rappeler que la façon de donner vaut quel-

quefois mieux que ce qu'on donne. Et puis, Parodi était si vaillamment sincère dans sa reconnaissance, il disait avec tant de hautaine modestie, avec une modestie farouche et presque agressive :

> Bercé sur le Mélès, j'ai chanté sur la Seine,
> Par son charme et sa gloire et ses deuils attiré ;
> Ma pensée a choisi son langage adoré,
> Mon cothurne a sonné sur sa plus haute scène.
> Pardonne au long amour, au dur labeur, ô France !
> L'humilité de l'œuvre et l'audace des vœux.
> En venant me mêler, étincelle, à tes feux,
> J'ai fait de ta grandeur ma plus sûre espérance.

A lire ce dernier vers énigmatique, on se persuadera que l'étincelle était plutôt fuligineuse, mais Alexandre Parodi ne se faisait pas toujours de l'obscurité impénétrable une règle poétique ou un idéal esthétique, si l'on peut s'exprimer de cette manière. Et comment ne pas admirer que la puissance d'attraction de la France sur de nobles esprits s'exerce assez profondément sur eux pour les amener à écrire en français ou peu s'en faut !... Il est beau que le rayonnement de l'intelligence et de l'âme françaises persiste si brillant et si pénétrant ! Il est beau que des hommes se rencontrent à travers le monde, dégagés de toutes les petitesses contemporaines et allant spontanément par supériorité d'esprit et de cœur à la pensée pure et libre. Alexandre Parodi fut de ces hommes-là. Il était comme Guzman, il ne connaissait pas d'obstacles. Le génie français l'attirait: il vint au génie français poussé par une force invisible qui était en lui-même. Son exemple, à défaut de son œuvre, doit rester. Mais son œuvre !

Alexandre Parodi était opiniâtrément laborieux. Il

fit tout ce qu'il put pour bien faire. Pourquoi donc s'adonna-t-il au travail herculéen de composer des tragédies dans une époque qui ne comporte guère la tragédie ? Gardons-nous de railler ! Son astre en naissant ne l'avait pas formé poète, mais il sentait tout de même du ciel l'influence secrète. Rien de ce qui était grand ne lui était complètement étranger. Il planait naturellement par-dessus la vie médiocre. Il fréquentait naturellement un monde imaginaire où des héros démesurés accomplissaient des actes gigantesques, éprouvaient des sentiments formidables et magnifiques. Les héros de ce monde imaginaire dont Alexandre Parodi avait fait ses amis étaient sublimes essentiellement.

Ces goûts, ces aspirations à la grandeur frémissaient, bouillonnaient en lui, sans s'exprimer encore. Il les développa et les fortifia en la compagnie de tous les poètes qui avaient fait du sublime leur domaine, qui s'étaient installés dans le sublime comme chez eux. Il admirait tous ces poètes avec la même passion de les imiter. Il admirait Eschyle, il admirait Sophocle, il admirait Euripide, il admirait Corneille, il admirait Racine, il admirait Victor Hugo. Il admirait Shakespeare. Parodi pouvait-il ne pas imiter Shakespeare ? Il les admirait tous ; il les subissait tous... Parce que l'admiration fervente est quelquefois récompensée comme une vertu, il advint que Parodi, en écrivant son œuvre imprégnée de tous ces grands écrivains de tous les âges et de toutes les races, fit quelquefois songer à Crébillon le Vieux...

Son œuvre du moins est aussi spontanée qu'elle est livresque. Parodi écrit des tragédies parce qu'un Dieu et je ne sais quel diable aussi le poussant, l'obligent à écrire des tragédies. Mais son goût n'est point sûr. Il

s'applique à le raffiner ; son application est toute désordonnée. De même qu'il n'est rien que Parodi n'admire, de même il n'est rien que Parodi n'imite dans les ouvrages hétéroclites où se meut le sublime. Ses tragédies à lui ressentent les redoutables effets de ces admirations et de ces imitations sans discipline... Elles sont composites, elles sont un réceptacle des éléments tragiques les plus divers et les moins conciliables. Elles sont un pot-pourri énorme et monstrueux... Et Alexandre Parodi veut être sublime à tout prix ; et il cherche et il trouve du sublime à tous les prix... Et la mesure n'est pas du tout son fait, et il s'égare jusqu'aux extrémités de la violence. Il est titanesque, il est effrayant, il ne parvient peut-être pas à être émouvant. *Monstrum horrendum, informe, ingens*... telle est la tragédie de Parodi... La culture grecque, la culture française ne sont point fondues harmonieusement en cet homme qui était Grec et Français et très ambitieux de le paraître : elles ont au contraire formé une sorte de produit cosmopolite assez disparate. Et cet héritier des civilisations raffinées a écrit loyalement, scrupuleusement, intrépidement une œuvre de barbare effréné.

Il lui faut du nouveau, n'en fût-il plus dans le vieux monde. Il est donc en quête de sujets qui doivent nous étonner, nous stupéfier et que nous jugeons seulement bizarres. Il veut créer des êtres surhumains, il crée des brutes inhumaines. D'abord il fonce tout de suite dans l'abominable et dans l'horrible ! Eh ! monsieur, voulez-vous nous faire peur ! C'est *Ulm le Parricide*. Des sauvages terrifiants habitent en Irlande au neuvième siècle après Jésus-Christ. Ils ne sont pas en effet des êtres très modernes. Ulm tue son père par amour. Or, nul ne l'ignore : dans le crime, il suffit qu'une fois on

débute, une chute toujours amène une autre chute. Ulm est donc bourrelé de remords ; il a dessein de se délivrer de ses remords et il forme le projet d'immoler son fils qui fera une victime expiatoire très convenable. Mais la déesse de la vengeance, qui est aussi la déesse de la justice, le condamne, et Ulm le parricide succombe sans accomplir d'autres meurtres. Il était temps ! Sa famille entière risquait de périr. Ces personnages sont bien épouvantables, n'est-il pas vrai ! Et je vous assure qu'ils ne s'en cachent pas. Mais ils sont encore plus épouvantables que vous ne le croyez, car ils hurlent comme on peut hurler quand on s'appelle Ulm, Tang-Brand, Ingjold, Skioldröm (les héros de Parodi portent ces noms-là), et quand on n'est pas seulement des primitifs véhéments mais, par surcroît, de pauvres êtres torturés en qui se battent confusément les anciennes religions et les religions neuves et les divinités ardentes à se disputer les hommes.

Ulm le parricide ne révèle pas un esprit modéré. Mais si l'imagination de Parodi quitte les brumes de l'Irlande pour les claires régions de la *Rome vaincue*, elle ne s'adoucit point. Rome a été vaincue par Annibal parce que le temple de Vesta a été profané. Les dieux l'attestent et les dieux ne se trompent pas. La vestale Opimia s'est donnée au guerrier Lentulus qu'elle aime. Tous deux sont découverts et emprisonnés pour le supplice. Opimia doit être enterrée vive dans un large caveau où elle mourra lentement de faim. Joyeuse perspective ! Mais Posthumia, l'aïeule aveugle d'Opimia se fait indiquer par la main la poitrine de son enfant et lui plonge un poignard dans le cœur. Après quoi elle entre elle-même d'un pas délibéré dans le caveau d'où l'on ne revient pas. Charmante

famille ! Celle de la *Reine Juana* ne le cède point à la famille d'Opimia ou à celle d'Ulm. Juana est enfermée comme folle, étant sensée, par son père Fernand d'Aragon, qui a d'ailleurs fait préalablement emprisonner son gendre. Il excelle, on le voit, comme père et comme beau-père. Il meurt à son tour. Le jeune Carlos, Charles-Quint, fils de Juana, lui succède. Carlos rendra-t-il à sa mère l'Aragon, pour ne garder que la Castille ? Ce n'est pas du tout dans ses intentions, car il veut, au contraire, dominer l'Europe. Bref, Juana en devient folle tout à fait. Mais avant de mourir elle obtient de Charles-Quint qu'il se démette un jour de son pouvoir afin de faire pénitence dans un couvent.

Le bon Parodi semblait prendre un plaisir coupable à nous montrer les familles les plus sanguinaires dans tous les siècles et sous toutes les latitudes. Mais ne croyez point à une sorte de sadisme intellectuel d'homme très doux dans le privé ! Parodi, ce faisant, ne songeait à rien moins qu'à restaurer la tragédie classique. Ce poète enclin à assassiner sur la scène des personnages illustres, dépensa ses forces pour rétablir dans sa splendeur un glorieux genre littéraire qui n'avait qu'un défaut, celui même de la jument de Roland — ceci ne constitue pas une allusion aux efforts identiques et presque identiquement vains de Henri de Bornier — à savoir qu'il était mort.

Parodi, toutefois, se conformait aux lois du genre périmé. Il avait une âme ardente ; mais il était d'abord un élève respectueux des règles. Il veut donc toujours peindre la lutte entre un sentiment et le devoir ou l'honneur. La vestale de *Rome vaincue* succombe à son amour, mais ne perd pas de vue le salut de la patrie et son devoir envers elle ; Charles-Quint de la *Reine Juana*

hésite entre l'ambition et son devoir envers sa mère, et l'œuvre entière se résume en la peinture de ces hésitations... Ainsi faisaient tous les grands classiques dont Parodi aurait bien voulu être le successeur !

Mais Parodi avait trop lu et il avait trop retenu. En sa générosité naturelle, il avait trop admiré trop de dramaturges trop disparates. Ses admirations s'entassaient pêle-mêle dans chacun de ses ouvrages en des imitations involontaires. Surtout il ne se dégageait pas du romantisme. Il écrivait des drames romantiques en croyant écrire des tragédies classiques. Le pittoresque en ses ouvrages était tout extérieur ; l'émotion était surtout physique. Même *Rome vaincue* qui a quelque majesté classique, emprunte ses éléments d'émotion au magasin des accessoires romantiques... C'est la grand'mère aveugle qui poignarde devant nous sa petite-fille. C'est le caveau, qui n'est point purement un caveau, où l'on doit emmurer la vestale amoureuse. Et n'est-ce point le goût romantique d'un pittoresque imprévu qui a conduit Parodi dans les contrées nébuleuses où vivait Ulm le Parricide ?... Mais la *Reine Juana* ! La *Reine Juana* est le drame romantique avec tous ses contrastes, avec tous ses excès. Nous regardons vieillir les héros à toutes les périodes du drame. Voici la jeune Juana, et la voilà maintenant ridée, blanche, échevelée... Et si le fond même du sujet est une étude psychologique et morale, cette étude disparaît complètement. On ne voit guère qu'une femme s'acheminant à la folie. La scène de folie ne nous est même pas épargnée, et nous sommes réduits à considérer comme des manifestations du pathétique classique les égarements et les divagations d'une démente. C'est nous demander trop. Là, précisément Parodi s'écarte du drame

pour aboutir au mélodrame historique de l'Ambigu. Il faut, peut-être, un Ambigu pour le peuple. Du moins il n'est plus possible de reconnaître une tragédie dans ces agitations superficielles — et abusives — de héros gesticulants, où se traduisent des états d'âmes rudimentaires et d'avance fixés. L'histoire elle-même, la nation où vivent ces personnages, leur époque, ne dominent point leur mentalité ; l'histoire n'apporte à l'œuvre que les couleurs bariolées du décor... Ainsi Parodi dépouille la tragédie de ce qui est l'essence de la tragédie. Et comme son goût n'est ni très sûr, ni très pur, il accumule en ses drames ce que les inventions romantiques ont introduit de plus vulgaire et de plus brutal dans la littérature théâtrale. Et comme il n'a point la fougue des romantiques, ses œuvres n'ont point le mouvement de leurs œuvres ; elles sont crues, frustes, gauches, languissantes et monotones. La tragédie n'est donc pas ressuscitée puisque les œuvres tragiques de Parodi ne sont pas vivantes...

Néanmoins Parodi est habile à répandre sur ses ouvrages une certaine majesté. Il crée des personnages invisibles et présents dont l'action souveraine s'exerce de haut. Dans *Ulm le Parricide*, les religions scandinave et chrétienne s'entrechoquent un peu confusément. Dans *Rome vaincue*, c'est Rome et les dieux que nous devinons toujours ; il n'est pas contestable que quelque chose de la grandeur romaine ait passé dans cette œuvre la moins imparfaite de Parodi. Dans la *Reine Juana*, c'est l'Espagne des moines qui malheureusement fait trop pressentir l'Espagne des courses de taureaux... En outre, Parodi est apte à préparer des situations d'une grandiose horreur. On se souviendra du dénouement de *Rome vaincue* comme d'une des trou-

vailles prodigieuses d'une imagination grandiloquente mais forte... Parodi verse nécessairement dans l'horrible : du moins, il sait pousser ses héros au point où ils peuvent commettre des atrocités sans invraisemblance. Il fait d'eux, disais-je, des brutes inhumaines en voulant faire d'eux des êtres surhumains : ils sont tous sur les limites de l'humanité. Ils ne vivent point une vie simple et frivole ; toutes leurs énergies sont furieusement tendues. Et ils produisent ainsi une impression d'effroi qui n'est pas, elle non plus, dépourvue de grandeur. Hélas ! en créant des héros pareils Parodi semble vouloir se mesurer avec eux et il est trop souvent écrasé par eux. Qu'on dise : il osa trop, mais l'audace était belle ! Il n'est pas prouvé d'ailleurs que plus tard de moins grands auront plus de bonheur !

*
* *

Il faudrait, en tout cas, qu'ils eussent un peu plus de style que Parodi et ce ne serait pas encore beaucoup dire. « Il y a un beau vers ! » disait le vieux général de cette comédie-vaudeville où se complut la bourgeoisie moderne : *le Monde où l'on s'ennuie*. Oui, il y avait un beau vers dans la tragédie dont on venait de lui faire subir l'audition. Mais, y a-t-il un beau vers dans les tragédies d'Alexandre Parodi ?

Parodi avait, dans une certaine mesure, le sens des situations dramatiques... Et quand le drame se faisait mouvementé et violent, le dialogue empruntait ce mouvement et s'accordait à cette violence. Ses vers semblaient frémir comme les héros, et à la suite des tirades où passait le tumulte des âmes, surgissait le

vers rude et plein qui frappe... Il est donc bien entendu que des vers mal écrits peuvent avoir à la scène l'énergie éclatante qui emporte les applaudissements, et qu'un poète qui écrit mal peut être un bon poète de théâtre.

Mais l'œuvre ne demeure que si elle est lue. Pour durer, elle doit résister à la lecture. L'œuvre de Parodi résiste à la lecture d'une manière fâcheuse : elle est, en effet, illisible. Hélas ! on a raison de prétendre que le style, c'est l'homme. Le style de Parodi c'était donc Parodi. Mais Parodi n'était pas Français. Son style faisait la même chose que lui, il n'était pas français non plus.

Parodi, en dépit de son imposante bonne volonté et de l'acharnement de son labeur ignorait la langue française. Il n'est jamais parvenu à être maître de la langue française. La langue qu'il s'est forgée est un jargon. Il corrompt les mots, leur attribue loyalement telle ou telle signification impropre d'une déconcertante fantaisie, obscurcit les expressions les plus claires et bouleverse ingénuement la syntaxe... Et ce malheureux veut écrire des vers, des vers de douze pieds. Quelles difficultés il éprouve ! Tant de pieds à mettre dans un seul vers ! Où les prendre ? Comment les assembler en bon ordre ? Alors les incorrections pullulent, et les mots font ce qu'ils peuvent, et roulent les uns sur les autres avec un bruit sourd, ou se heurtent avec une brutalité criarde pénible aux oreilles, intolérable aux oreilles délicates. Et même lorsque, dans *Rome vaincue*, l'auteur dramatique a des inspirations grandioses et est sur le point de rendre concrète la majesté romaine, sa poétique éloquence détonne ! La pensée oratoire devient banale et vulgaire, et poncive, et, par surcroît, confuse et impénétrable et comme apocalyptique .. Le

style manque et l'inventeur hautain de situations magnifiquement et noblement pathétiques, Alexandre Parodi, n'est plus que Joseph Prudhomme à Pathmos.

On constate l'admirable sincérité d'un homme qui se voua, sans avoir consulté personne pas même la prudence, à écrire des tragédies. La sincérité de Parodi est impressionnante, elle est émouvante, elle peut nous émouvoir encore. Aussi le devoir est-il cruel de dire la vérité à un mort généreux. Mais il a entraîné son œuvre avec lui dans la mort. Et on lui doit la vérité tout entière comme à un vivant. Parodi personnifie pour nous le poète tragique qui rime malgré Minerve; Minerve ne lui a point pardonné... *Consummatum est*...

Son cas serait médiocre d'abord si Parodi n'avait pas eu cette franchise, cette vocation irrésistible qui est le premier témoignage par où le génie se révèle, ensuite si les causes pour lesquelles la tragédie de Parodi a disparu aussitôt apparue, n'étaient exactement les causes pour lesquelles la tragédie elle-même s'est éclipsée de notre littérature. Je dis, s'est éclipsée, car rien n'empêche que la tragédie ne rayonne de nouveau sur notre littérature; et n'allons point prétendre que le goût du public lui est opposé : les héritiers de la génération qui acclama *la Fille de Roland* acclameront volontiers un *Cid* ou un *Polyeucte*; et on ne fera croire à personne que dans notre univers varié et passionné où se bousculent tant d'âmes et tant de forces, les sources tragiques soient taries. Aussi bien des dramaturges — et Parodi entre autres — ont eu plus ou moins spontanément des inspirations égales en grandeur à celles des dramaturges classiques. Mais comment raviver la tragédie en lui donnant une forme sans vie !

Le vers tragique est anéanti. Tous les écrivains, qui

ont eu l'ambition de rénover la tragédie classique, ont écrit une langue pauvre, plus pauvre, encore plus pauvre... Notez qu'eux tous ont subi plus ou moins les suggestions du romantisme. Ils ont tous plus ou moins, comme les romantiques, recherché le pittoresque, accentué la couleur locale, augmenté même l'importance de la mise en scène : ils ont tous plus ou moins, comme les romantiques, accru le rôle de l'imagination... Mais les romantiques renouvelaient la forme avec le fond du drame. S'ils mettaient du lyrisme dans le fond du drame, ils empanachaient la forme, et dans leurs grands élans, ils créaient même une forme poétique nouvelle, ils hérissaient leur style d'antithèses et de métaphores, ils le bariolaient d'images multicolores. Les écrivains qui leur succédaient exagéraient encore ces innovations et, virtuoses du galimatias, comme Catulle Mendès, imaginaient une langue artificielle et fossile, où les mots archaïques et les néologismes s'affrontaient, où le mot propre et cru s'affichait avec le mot précieux dans un voisinage excentrique, où les expressions torturées, dénaturées s'accumulaient surabondantes, torrentueuses, semblaient composer une langue française nouvelle... Quelques hommes, cependant, entreprirent, depuis l'épanouissement du romantisme, de prolonger le règne de la tragédie classique. Ils ne purent ni enrichir ni renouveler le vers classique. Tout au contraire, ils l'ont réduit à la pauvreté extrême ; et leur langue est d'une misère nue. Elle est, chez les derniers tragiques, exsangue et comme phtisique. Et la tragédie classique, avec le vers tragique, périt de consomption.

FRANÇOIS COPPÉE

Le poète François Coppée occupa les dernières années de sa vie facile, agréable, bonne, par d'estimables manifestations politiques de vieux petit employé retraité, inoffensif et braillard. On lui fut indulgent, car on l'aimait. Les spectacteurs malicieux de ces innocentes agitations le comparaient seulement, comme fit d'abord avec nonchalance et avec esprit tel observateur indolent et narquois des mœurs contemporaines (1), à un moineau parisien qui aurait fait son nid dans un bonnet à poils. Peut-être sa ferveur politique était-elle entretenue simplement par l'énergie de ses sentiments honorables et rudimentaires. Peut-être, François Coppée, toujours un peu glorieux en véritable enfant de Paris, était-il à son insu poussé aux réunions publiques et aux groupements populaires parce que les succès qu'y remporte un poète de foi sont aussi bruyants — aussi éphémères et aussi vains — que les succès remportés au théâtre par un consciencieux ouvrier dramatique habile à maçonner des vers éloquents.

(1) Cf. FRANCIS CHEVASSU, *Visages.*

Le poète des *Humbles* avait toujours triomphé avec bruit et le théâtre lui fut favorable — comme la vie. C'était en 1869. L'univers n'attendait rien du tout. Un jeune homme inconnu lui apporta quelque chose : *le Passant*. Le lendemain on ne connaissait plus que lui. Et ce passant était invité à rester. Il resta — dans la gloire qui fut pour lui pleine de sollicitude. La gloire le chérit si tendrement ! Et la douce chanson de Zanetto retentit obstinément. Tant d'années écoulées, elle n'a pas cessé tout à fait de retentir encore! L'avènement de François Coppée parmi les sourires et la beauté des fleurs, des femmes et de la poésie, demeure un incident exceptionnel et prodigieux dans l'histoire de notre littérature. Le poète était allé à la foule et, du premier jour, la foule était venue à lui. Triomphe heureux et maléfique ! Depuis lors, « le petit acte » pullule... Mais François Coppée, ayant écrit *le Passant*, eut l'esprit de ne point le recommencer. Il ne prit plus le chemin discret des cœurs. Il fabriqua des pièces patriotiques, pieuses, vertueuses et nobles et sensibles, oh ! sensibles ! comme *Deux Douleurs*, *Fais ce que dois*, *l'Abandonnée* et puis de gros drames, de très gros drames à cette fin d'émouvoir puissamment. Il avait bien les dons requis et ses coups portèrent. *Severo Torelli* fut accueilli par les exclamations de spectateurs qui s'écriaient d'enthousiasme. Et les journaux du temps nous ont transmis le témoignage de ces fièvres, de ces ravissements, de ces extases. Lorsque *Pour la Couronne* fut représenté, les mêmes frissons secouèrent les mêmes foules. Il ne suffit plus au peuple surexcité d'applaudir sans fin les ténébreux héros de ce sombre drame. Coppée triomphateur fut traîné sur la scène, fêté par des ovations délirantes mal d'accord avec la modération française, et

le poète, un soir, se sentit devenir dieu. Émile Faguet, historien profond et luxuriant des grandes intelligences littéraires, pensa se trouver en face d'un événement inoubliable et il constata chaleureusement : « On peut, j'en suis sûr, reprendre *Pour la Couronne* sans aucune crainte ou hésitation, tant qu'il y aura un théâtre en France. Le public vibrera toujours. M. Coppée a dit avec une jolie modestie : « Béranger ? On dira de lui « ce qu'on voudra ; mais si j'avais fait *les Souvenirs du* « *Peuple* je serais tranquille du côté de la postérité. » Coppée peut se dire : « Je suis tranquille du côté de la « postérité : j'ai fait *le Reliquaire*, *le Passant*, *Severo* « *Torelli*, mais surtout mes *Souvenirs du Peuple* ; j'ai « mon troisième acte de *Pour la Couronne*. » On dit ces choses, et presque autant en emporte le vent. Et les plus retentissantes victoires de théâtre ne déterminent pas toujours des conquêtes solides.

La plupart d'entre elles sont fugitives parce qu'elles sont occasionnelles. Succès dramatiques de François Coppée, succès de circonstances ! Donc, le jeune Coppée s'était présenté au monde joyeux du second Empire déclinant, pour lui raconter sa petite histoire de grâce et de sentimentalité. Silvia, courtisane de Venise, s'ennuie en déshabillé blanc, accoudée sur la rampe de la terrasse d'une maison de plaisance et contemple rêveuse le paysage lunaire, et le ciel plein d'étoiles. Elle aspire à l'amour, à « la belle amour, la vraie amour... »

Je souffre. Vivre ainsi sans amour, est-ce vivre ?
Je n'ai rien, ni la fleur qui sèche dans un livre,
Ni les cheveux gardés, ni le mot si touchant
Auquel, tous les minuits, on pense en se couchant.
Ma vie est sans plaisir comme elle est sans alarmes.
Hélas ! et j'ai perdu jusqu'au secret des larmes !

Or, voici Zanetto et l'avril, et le soleil qui revient d'exil et voici de l'azur, et des fleurs, des roses, des clématites, des lilas, et voici du printemps, des papillons, des tourterelles, des gazelles, des hirondelles, des roitelets, des abeilles, des passereaux, des oiseaux de mille sortes enfin et toute cette exquise ménagerie poétique qui obtient tant de succès sur le mail dans ses tournées à travers les pays bourgeois. Et voici des mousses et des lianes, et des lacs. Et voici des luths et des guitares et des mandolines. En avant la musique! C'est Zanetto lui-même qui chante son petit air. Voici l'amour, « la belle amour, la vraie amour » ! Il va dormir la nuit, sur un banc, dans ce parc de rencontre et de féerie. Silvia s'éveille. Que fait Zanetto? Il voyage, bohème souriant et joli parleur. Il ne fait point de halte, et n'a point de maison calme, pas d'amour au cœur.

Si j'aimais, je perdrais cette marche légère
Et tant que je pourrai, je n'aurai pour fardeaux
Que ma plume au bonnet et ma guitare au dos;
Un amour dans le cœur, c'est un si lourd bagage!

Silvia l'aime déjà. Elle l'attendait. Zanetto resterait bien chez cette femme belle, bonne, si belle, si bonne. Il serait son page. Il garderait sa mandoline. En avant la musique! Silvia l'aime déjà! Hélas! son amour est mauvais. C'est un amour de « froide et méchante souveraine » Silvia ferait souffrir Zanetto, Zanetto, un enfant! Elle s'attendrit, écarte Zanetto de la Silvie, d'elle-même :

Je connais la Silvie et j'éprouve pour elle
De la pitié, sachant qu'elle est, en vérité,
Capable d'un moment de générosité
Envers celui que son innocence protège.

Mais au cruel désir de marcher sur la neige
Pourrait-elle longtemps résister ? C'est moins sûr,
Car, au fond, elle hait le naïf et le pur.

Zanetto devient mélancolique en dépit qu'il soit jeune, et, chemineau d'opéra-comique, « poétise » en vrai troubadour :

Je tremble
De reprendre ma route éternelle. Il me semble
Qu'il n'est plus par ici de sentier conduisant
Au bonheur ; et j'ai peur de choisir à présent.
Choisissez donc pour moi. Soyez d'intelligence
Dans cette occasion avec ma bonne chance ;
Je pars, mais je prendrai pour me mettre en chemin
Le côté vers lequel vous étendez les mains.
Choisissez.

Silvie s'oriente, et, courageuse jusqu'au bout :

Allez donc du côté de l'aurore.

Zanetto, désespéré, mais toujours jeune, s'en va.

Fantaisie lyrique, avait dit le jeune poète. Son lyrisme n'était point très puissant, sa fantaisie n'était point très vigoureuse. Mais la fantaisie et le lyrisme avaient tant de grâce en leur faiblesse ! Et Silvia et Zanetto parlaient uniquement d'amour, chantaient seulement un long duo d'amour. Le duo était long, mais la musique en était si sincère et si pure ! Étrange composition dramatique que cette lente dissertation aux contours sinueux ! Ce n'était point du théâtre, pas plus que la *Nuit d'octobre* de Musset que, à cette époque, on massacrait sur la scène. Et Silvia et Zanetto sont mieux faits pour être entendus dans l'intimité des cœurs. Néanmoins la grâce du poète fut la plus forte... Et on

se prit à goûter passionnément cette charmante simplicité sentimentale parmi les honnêtes séductions de la belle nature, les oiseaux jaseurs et les ruisseaux murmurants... Car il y en avait des ruisseaux et des oiseaux ! Et ils murmuraient et ils jasaient ! Ils jasent et ils murmurent encore aujourd'hui. Ils sont infatigables et un peu monotones. Mais ils sont gentils ! Alors, ils n'étaient pas que gentils ! Coppée, en écrivant sa bluette scrupuleuse, avait, sans y prendre garde, écrit une grande œuvre symbolique ; les véritables œuvres symboliques sont celles qu'on écrit sans y prendre garde. Coppée, en modulant son petit chant mélodieux, ramenait au bercail les brebis égarées. La vieille garde déposait les armes, et les jeunes fêtards pleuraient d'attendrissement. Au son des marches folles d'Offenbach, on commençait à méditer gravement sur la vie. François Coppée apprenait aux cocodettes cascadeuses et bambocheuses la franchise et le sérieux dans l'amour. Il ne les contraignait point à une dure pénitence, mais il les engageait à une douce retraite — où elles pourraient, rêvant encore des plaisirs passés, apprendre à estimer des plaisirs nouveaux, plus profonds et plus calmes, sous le ciel souriant. Trop de fleurs, disait précisément Calchas ! Mais que ces fleurs sentaient bon ! Une société, fatiguée d'amusements, se plut à en respirer le parfum loyal et tonique... Voilà comment François Coppée, à vingt-quatre ans, commis d'écritures dans un ministère, était, sans le savoir, moraliste. On est tant de choses quand on est vraiment poète !

Mais où sont les fêtes et les repentirs d'antan ? Où sont les circonstances qui, d'un poème, dialogué posément, et où s'étalait avec élégance une si délicieuse

ingénuité, firent une date dans l'histoire, je veux dire dans les historiettes du Second Empire ?... Maintenant l'aimable pifferaro des prés outrageusement fleuris qu'arrose la Seine et des vallons qui la bordent, est devenu un terrible homme de meurtres et de sang. Il a fréquenté chez *le Luthier de Crémone* et, sans bonheur, chez *Mme de Maintenon*. Il écrit *Severo Torelli*. Il écrit *Pour la Couronne*. Il raconte d'effroyables aventures qui sont arrivées, dans des époques où l'on n'avait pas froid aux yeux, à des gens très nobles ou très criminels !... Eh bien !... en attendant la suite au prochain numéro, on trouve dans ses ouvrages des beautés sublimes que le poète n'y a peut-être pas mises... On leur prête un sens que le poète ne leur a certainement pas donné. Ils deviennent symboliques à leur manière. Et on acclame surtout ce vieux Brancomir parce que dans les drames de claires complications et d'intrigues embrouillées avec ordre, dont les héros sont Bulgares et Serbes, les décors apparaissent comme la revanche de l'esprit français ou même latin contre l'esprit scandinave ou même germanique ou simplement septentrional. Les Coppée détrônent les Ibsen. Vive l'armée ! Vive la France ! Coppée est un auteur que l'on doit aimer pour la patrie si on ne l'aime pas pour la littérature.

Il a vaincu la septentriomanie... Coppée a vaincu la septentriomanie, et il ne se doutait même pas qu'il l'avait combattue... Qu'importe ! On s'empare d'une œuvre, on l'interprète selon ses désirs, on lui assure un triomphe. Triomphe occasionnel. L'occasion s'enfuit ; et le souvenir même du triomphe se dissipe.

*
* *

En vérité, François Coppée était un poète sans malice qui racontait au théâtre des romans-feuilletons très noirs. Ces romans-feuilletons n'étaient même jamais assez noirs; Coppée « en ajoutait » toujours.

Et par exemple, l'aventure de Severo Torelli n'est pas « dans une musette ». Severo est désigné par « la voix publique », pour tuer Spinola, tyran de Pise, cruel, libidineux, énergique et artiste comme tous les tyrans que vous comptez parmi vos amis et connaissances. Il est désigné pour une raison peu banale. Son père a été gracié par Spinola à l'instant que la hache du bourreau allait lui trancher la tête. Alors, Batista Torelli a quitté sa fâcheuse position, et orateur qui revient de loin a dit tout de go, à Barnabo ahuri :

Barnabo Spinola, j'accepte ta clémence.
Mais on ne dira pas qu'un Torelli t'ait dû
Ce bienfait infamant sans te l'avoir rendu.
Je te fais grâce aussi ; contre toi, je désarme.
De mon côté, sois donc désormais sans alarme ;
Mais seul, par ce serment, je me lie aujourd'hui,
Et s'il me naît un fils, tyran, prends garde à lui.

Et allez donc, c'est bien son fils ! Charles VIII, roi de France pour vous servir, est entré en Italie. Il va mettre la main ou le pied sur Florence. Les Pisans songent à se donner de l'air. Conspirez, jeunes gens ! Severo Torelli mène la bande. Sur l'hostie d'un moine peu loyaliste il jure avec trois compagnons d' « estourbir » le podestat Spinola. Le père de Severo est enchanté : il n'a donc pas prononcé des paroles vaines. Mais sa mère n'est pas

contente : on ne supposerait jamais quels secrets se cachaient à cette époque dans le cœur des femmes de Pise. Elle dit, sur le mode tragique, à Severo qui n'en peut mais : « Tu ne peux pas tuer le podestat ? Devine pourquoi tu ne peux pas tuer le podestat. Non tu ne devineras pas pourquoi tu ne peux pas tuer le podestat ! » Severo donne sa langue au chat, et sa mère Dona Pia, médiocrement triomphante d'ailleurs, indique sans retard la solution de ce petit rébus des familles :

Parce que tu n'es pas le fils de Torelli,
Et que... sans en mourir, faut-il que je le dise
Ton père est Spinola, le gouverneur de Pise !

Quelle affaire ! Severo Torelli est abasourdi. Puis il est très ennuyé. Et d'abord il n'est pas poli pour sa mère. Ensuite il est bien en colère. Et, quand même, il tuera son papa, le podestat Spinola, na ! Il aime autant, somme toute, commettre un parricide — crime sans importance à Pise, — que manquer à la foi jurée, jurée sur l'hostie d'un moine peu loyaliste... Et il va, et il va, le terrible jeune homme ! Spinola est entré dans une église, car il est pieux autant que libidineux. Severo se trouve là comme par hasard. Des conversations, évidemment ! Spinola, menacé, et assez embarrassé, — dame ! mettez-vous à sa place ! — provoque en se retirant :

Sur cet autel où Dieu sacrifia son fils
Si tu l'oses, toi, fils, viens égorger ton père !
Frappe au cœur, et mon spectre, enfant de l'adultère,
Te poursuivra partout dans son sanglant linceul.

Ils étaient très éloquents, ces Pisans ! Pourtant Severo ne veut rien savoir, et marche comme un seul homme,

le poignard en bataille. Mais Dona Pia, qu'est-ce donc qu'elle faisait là, derrière l'autel ? n'a pas non plus son poignard dans sa poche. Rapide comme un zèbre, son poignard précède le poignard de son fils dans le cœur de cette canaille de Spinola, et cette terrible femme se tourne alors vers l'honorable assistance des conjurés :

. Pise est libre aujourd'hui.
Mon fils allait frapper ! Je l'ai fait avant lui.
Ce desposte a péri de la main d'une femme,
Car je ne voulais pas que l'enfant de mon âme,
Qui sortit de mon être et qu'allaita mon sein
Se souillât de ce meurtre et fût un assassin.

Ayant ainsi parlé, cette bonne mère se tue avec célérité et discrétion. Tiens, on dirait du sang !... Mais en voilà une histoire !

Et celle-ci ! Connaissez-vous Michel Brancomir ? Il est prince, comme tout le monde d'ailleurs, dans les Balkans. C'est un assez brave homme. Prenez garde à lui. L'esprit est prompt et la chair est faible. Précisément, Brancomir est pourvue d'une jolie femme Bazilide, ambitieuse comme on sait l'être par là-bas... Elle propose donc à son vieux Brancomir de trahir sa patrie, essentiellement balkanique, au profit des Turcs qui le feront, lui, roi, et qui la feront elle, reine. Mais le jeune Constantin, fils de Michel, patriote comme pas un et vertueux comme la vertu, a écouté — le hasard est si grand dans les Balkans ! — la conversation de Michel Brancomir et de l'artificieuse Bazilide. Il tue son père par amour pour sa patrie. Cependant, la trahison est un crime si infâme !

Vieux souvenirs de gloire et d'héroïsme, à l'aide !
Promesses de jadis, exploits des temps passés.

Devant ce malheureux, accourez, surgissez
Et faites le rougir de sa trahison vile !
Dites-lui que demain, à son entrée en ville,
Ses étendards pendus aux portes du palais,
Au passage voudront lui donner des soufflets.
Dites, oh ! dites donc au héros qui défaille
Que ses soldats, tombés sur les champs de bataille,
Savent qu'il a rêvé ce crime exorbitant,
Qu'ils en parlent entre eux sous terre et qu'on entend
Quand on passe, le soir, vers leurs tombes guerrières,
Un murmure indigné courir dans les bruyères !

Il parle bien, lui aussi ! Tout le monde parle bien dans les Balkans ! Cependant Bazilide — ces belles-mères n'en font jamais d'autres — accuse Constantin de la trahison que Michel a commise. Elle accuse ; elle fait mieux : elle prouve ! Constantin n'ose pas avouer la monstrueuse ignominie de son père : il a, cette fois, bouche cousue. Il est donc condamné à passer le reste de ses jours dans un détestable *farniente* enchaîné aux pieds de la statue de Michel Brancomir que les peuples balkaniques, facilement dupes, considèrent comme un patriote de derrière les fagots. Il n'est pas gai. Alors la petite Militza, une esclave et courtisane qui lui était échue comme butin de guerre après un combat contre les Turcs, la petite Militza qu'il avait sauvée, ce qui était aimable de sa part, et qu'il avait respectée, était-ce donc si nécessaire ? vient l'embrasser pudiquement et le tuer par gentillesse d'un poignard bien aiguisé afin de le délivrer d'une rigoureuse et importune vie !... Et maintenant à qui le tour ?

... Tels sont les terribles produits de la verve de François Coppée. Il avait une sensibilité délicate, mais une sombre imagination. Il n'a pas voulu écrire de ro-

mans-feuilletons : il a voulu prouver qu'il aurait pu les écrire !



Certes, les œuvres théâtrales de François Coppée ont des qualités excellentes qui les font plus durables que des romans-feuilletons — en les faisant aussi plus littéraires. Ce Parnassien écrit correctement. La correction qui est une qualité littéraire appelle la netteté et la fermeté qui sont des qualités théâtrales. Trame serrée. Style solide. Non seulement solide, mais sonore. D'une pleine et ample sonorité. Un vers vigoureux comme de la prose. En outre, un vaillant lyrisme oratoire. François Coppée développe volontiers des lieux communs. Il leur laisse toute leur grandeur et leur générosité. Il ne s'applique point à les faire plus nouveaux qu'ils ne sont, et les exprime tels quels, franchement, hardiment. Au surplus, si les pensées sont nobles, elles le sont avec sincérité. Les nobles pensées viennent du cœur. Beaucoup sont venues depuis longtemps des cœurs héroïques. Mais elles viennent aussi du cœur de Coppée. Coppée pense à son tour ces pensées. Il n'a pas l'air de les découvrir. Du moins elles jaillissent avec une vigueur spontanée. Et elles surgissent opportunément, car si les héros de François Coppée sont enclins à parler magnifiquement, et ont tous le don de la parole, ils ne parlent qu'au bon moment et de la bonne manière. Ils veillent à ne point ralentir l'action par le discours. Leurs discours sont dans l'action. Leurs discours apparaissent comme l'exaltation de leurs énergies actives. Rhétoriciens ? Non pas. Ils ne sont pas rhétoriciens les orateurs que la passion anime. Ils sont

orateurs : voilà tout. Lorsque Constantin a tué le coupable auteur de ses jours, il s'écrie sans avoir besoin de faire effort sur lui-même :

Vous êtes les témoins, astres, regards de Dieu !
Mais devant ce cadavre et devant cette flamme,
J'ose vous regarder et vous montrer mon âme,
Mon père allait trahir sa patrie et sa foi
Etoiles, j'ai tué mon père... jugez-moi !

A l'accoutumée, les parricides laissent les étoiles bien tranquilles. Mais Constantin est un parricide d'exception. C'est un parricide au grand cœur. Il peut donc brûler au feu des étoiles. Il brûle pour la bonne cause. Et son éloquence, qui convoque le ciel et la terre, est pathétique parce qu'elle est naturelle.

Assurément, il n'y a pas, surtout au théâtre, d'éloquence sans formules et sans procédés. François Coppée les emploie tous et toutes : et particulièrement l'antithèse. Ainsi,

Tu lui dois ton secret; elle serait jalouse
Et pour le grand péril où tu vas t'exposer
Ma bénédiction ne vaut pas son baiser.

On peut discuter : on peut même prétendre que dans certain cas la bénédiction du père est préférable au baiser de la mère... Mais il n'est pas indispensable que l'antithèse satisfasse entièrement l'esprit. Le tout est qu'elle frappe droit, qu'elle frappe dur. Les antithèses de Coppée ont presque toutes cette vigueur, ce relief, cette intensité. Elles ne se répandent pas, elles se ramassent en un vers — qui est un vers de théâtre, qui est le vers de théâtre. Et vous savez que le vers de théâtre est un vers qui peut dire quelque chose, ou

peut ne rien dire, mais le dit avec une conviction qui vous conquiert, avec une force définitive qui vous maîtrise...

Et parce que Coppée exprime avec éloquence les idées les plus générales et les plus généralement admises, parce qu'il les décore d'images bien connues, d'images de consommation courante, parce qu'il ne manque jamais les effets poétiques attendus, on peut dire que Coppée continue la tradition française. Les uns le voudront classique et citeront Corneille. Les autres le verront romantique et nommeront Hugo.

On peut les évoquer tous les deux. Coppée est à la fois classique et romantique, parce qu'il ne choisit pas, et parce que, en la marche ardente et méthodique et pourtant de libre allure de ses drames, il continue la tradition française tout entière, celle-ci ou celle-là au gré des braves gens. Quand on est traditionnel, on risque d'être seulement conventionnel. Et bien malin qui distinguera où la convention commence et où la tradition finit. Coppée est traditionnel parce que son éloquence n'est point rigide en sa grandeur tragique ; et les soins attentifs dont ce Parnassien entoure son style sûr et lumineux le sauvent de la convention toute nue, c'est-à-dire de la morne et pauvre banalité.

Son habileté dramatique lui est aussi une protection. Coppée, bien qu'il soit souvent poète lyrique au théâtre, est un bon dramaturge. Ses pièces sont « de la belle ouvrage ». Il expose avec une vivacité saisissante, noue avec ardeur, dénoue avec verve. L'intérêt progresse. Il se fait de plus en plus pressant. L'affaire est bien menée. Les épisodes mêmes, qui ne sont pas indispensables à l'action, lui sont enchaînés ; et ils plaisent par leur véhémente ingéniosité. Les ruses dramatiques

de François Coppée sont parfois ingénues ; et il lui arrive d'employer des moyens dont le roman-feuilleton ne se sert plus parce qu'il s'en est trop servi : dissimulations enfantines et puériles, surprises, déguisements et masques et substitutions, des choses, des choses ! On ne tolérerait pas ces combinaisons trop sommaires de dramaturge, si Coppée avait l'air de se moquer du monde. Mais Coppée ne se moque pas du monde. Il est sincère, quand il invente ces complications fantastiques et simplettes : il les invente sans malice. La foi qu'il a en elles leur communique une force et une jeunesse nouvelles. Coppée a l'âme du lecteur ou du spectateur populaire. Il a mis en bouquet ses petites fleurs bleues ; et il agence en drames adroits les histoires horrifiantes qui séduisent l'aimable peuple français ou spécialement parisien, autant que les chansons sentimentales. Tout l'effort de Coppée tend à préparer, à amener. à aggraver une situation tragique, but, centre, pivot, dirai-je, pivot du drame. Il n'est rien qui ne tourne autour du pivot. Coppée tourne comme le reste. Il émeut parce qu'il est ému. Il « y croit ».

Il a raison d'y croire parce que l'adresse à nouer et dénouer l'intrigue est indispensable à qui écrit des romans-feuilletons dramatiques. Mais si Coppée a eu, comme il était juste et nécessaire, pour dessein principal de tirer d'une situation tous les éléments d'émotion dramatique qu'elle peut donner, il n'a pas dépouillé toute littérature. Oh, non ! Et à son heure, il fut le successeur de Corneille tout comme un autre. Il hésita beaucoup pour savoir à qui il succéderait. Coppée ne manquait pas d'être assez livresque comme le sont tous les poètes de notre époque à certains égards trop cultivée. Il aimait les lettres d'un cœur généreux. Il était

dévot à tous les grands esprits, à toutes les grandes âmes poétiques. Coppée a donc disposé à travers son théâtre beaucoup de souvenirs rapportés de ses nombreux voyages dans l'œuvre de Shakespeare. Surtout il adora Victor Hugo, lui dont la fervente jeunesse de petit Parisien, qui croit déjà sentir du ciel l'influence secrète, s'était épanouie au soleil romantique. Admiration. Influence. On note celle-ci comme celle-là dans *Severo Torelli*, dans *les Jacobites* moins heureux. Ce drame: *Severo Torelli*, surtout, est d'un romantique impénitent qui jette à profusion sur ses personnages grandioses d'une époque grandiose les couleurs éclatantes, couleurs du lieu, couleurs du temps. L'Italie de la Renaissance étincela de son mieux dans *Severo Torelli*. Mais voici que le romantique renonce. Et Corneille devient le maître de Coppée. C'est cependant Coppée, ce n'est pas Corneille qui écrit *Pour la Couronne*.

De Bornier, Parodi, Coppée : bons esprits, braves cœurs, bourgeois estimables, sont imprégnés du romantisme plus ou moins contemporain de leur jeunesse. Ils veulent innover. Ils innovent selon leurs moyens et ne sont pas très coupables, si leurs forces les trahissent. Et ils s'imaginent être plus nouveaux en prenant des modèles plus anciens. Ils remontent, d'un cœur léger et d'un pied lourd, jusqu'aux classiques. Mais le raffinement de Racine les gène, les offense même un peu comme une sorte d'injure personnelle. Le simple et droit et pur et noble Corneille enchante au contraire et exalte tous ces braves gens. Il faut de l'héroïsme, et du meilleur, à ces gardes nationaux de la poésie !

Coppée, écrivant *Pour la Couronne*, est héroïque éperdument. Et il développe des exemples d'héroïsme selon le mode de la tragédie classique. Coppée ne peint

plus les mœurs. Pourtant Dieu sait si les mœurs de la vague Balkanie où on s'agite pour la Couronne sont pittoresques! Mais Coppée a bien autre chose à faire. Il peint des caractères!... Remarquez-le, il n'analyse pas ces caractères. Coppée n'est pas psychologue. Coppée n'est pas subtil. Il dresse ces caractères en bataille. Il les oppose brutalement pour l'action, — pour l'action infâme ou vertueuse, en tout cas pour l'action grande et presque surhumaine. Ces êtres sont simples, simples, simples comme des guerriers ou des rois. Ils ne cachent rien, n'ayant rien à cacher... On pourrait admettre qu'ils sont seulement des fantoches de mélodrame où les êtres ont quelque droit de ne point vivre d'une vie profonde et bien personnelle, où la situation est tout. Disons, sans insister, que les personnages de *Pour la Couronne* sont à peine des individualités, à peine des hommes; ils sont des types. En eux s'incarne le bien ou le mal porté jusqu'aux extrêmes limites de la puissance d'action humaine. Michel Brancomir est traître comme la trahison et même un peu davantage. Il est le traître. Constantin Brancomir est à la fois l'honneur et le patriotisme. Il l'est à fond, il l'est totalement, immensément. Les événements ne manquent pas de mettre violemment en antagonisme ces surhommes primitifs et définitifs. Et la mâle vertu civique de Constantin subit de rudes assauts, comme il est accoutumé dans les tragédies classiques. Ce chaleureux garçon se voit contraint de choisir entre deux devoirs. Devine si tu peux, et choisis si tu l'oses! Il aime son père. Il aime sa patrie. Sacrifiera-t-il sa patrie à son père? Sacrifiera-t-il son père à sa patrie? Le père trahissant la patrie, notre Constantin, pour ne pas sacrifier la patrie, sacrifiera le père. Il est ainsi congrûment héroïque et cornélien. Au surplus, une

leçon générale résulte pour l'humanité de ce dur sacrifice : entre deux devoirs, il ne faut jamais choisir le moindre ! Vous, je vous connais, et en pareil cas vous ne ferez guère que ce que vous pourrez, parce que vous êtes des hommes faibles, embarrassés et dissertants quand seule la conscience doit parler ; mais enfin vous savez quel sera votre devoir : il faudra tuer Brancomir. Tuez-le éloquemment ! Surtout, tuez-le !... Notre Constantin est donc un gentil cousin des Horaces et même, par surcroît, des Curiaces ; et François Coppée est un petit-neveu de Corneille très suffisant.

Railler serait de mauvais ton. Et je dis, moi, que la naïveté fervente de Coppée soutient ses ouvrages. Surannés, ses drames ne sont point immortels. Mais notre époque les peut retenir comme les exemplaires tardifs de l'art d'une époque précédente. Et l'effort accompli par Coppée pour écrire une œuvre variée n'est point méprisable. Tendre petit berger qui joua d'abord un délicieux air de salon Second Empire sur ses pipeaux des dimanches, il s'essaya à chanter ensuite de « la grande opéra ». Et sa voix s'élargit. Souple et forte, il la conduisit avec adresse ; et ses accents, d'une élégante harmonie, furent éclatants, et graves, et amples et souvent pathétiques. Lui, qui avait observé la vie des humbles et en avait célébré les modestes beautés avec un lyrisme approprié, et ainsi, avec le concours du sage Manuel, avait doté notre littérature d'une petite poésie originale, ne poussa point l'audace de son originalité jusqu'à écrire le drame esquissé par Manuel de la vie populaire, — ce drame qui pourrait, être aussi bien, le grand drame poétique de notre siècle... Il se plut hélas ! à retourner vers le passé, — il ne nous accompagnera donc point dans l'avenir ; — mais quand nous

remonterons, nous, au passé, nous serons aises d'y rencontrer ce bon et probe ouvrier d'art et nous admirerons encore que tant de vigueur tragique ait pu résider en ce poète qui écrivait, avec une sentimentalité si doucement émouvante, ses petites chansonnettes.

CATULLE MENDÈS

Les Bossuet dont jouit notre époque ont fourbi, vers la fin du mois de janvier de l'an 1909, un grand nombre d'oraisons funèbres. Ils ont été effroyablement éloquents. Dans les chaires privées comme sur les places publiques, ils ont parlé avec la plus sympathique et la plus dangereuse exaltation de Catulle Mendès qui, au tout petit matin, s'était laissé choir dans la mort par inadvertance. On aurait pu croire que Victor Hugo venait de mourir une deuxième fois. Non, la première était la bonne, et ce n'était pas Victor Hugo qui mourait une deuxième fois, ce n'était que Catulle Mendès qui mourait une première fois et définitivement. Sa mort n'était un deuil national que dans un nombre restreint de cafés littéraires. Cependant, Catulle Mendès méritait mieux que ce lyrisme de contrebande dont on se sert, pour rejeter, loin de l'actualité, des morts qu'on a hâte d'enterrer. Catulle Mendès est digne d'être jugé par l'histoire littéraire. Mais il faut qu'elle se dépêche, car bientôt plus rien ne restera, et, où il n'y a rien, la critique perd ses droits. Catulle Mendès est digne d'en-

trer dans l'histoire de la littérature. On l'y laissera même bien tranquille, et, là, il n'encombrera jamais personne.

Catulle Mendès, ce n'est pas une œuvre littéraire, c'est une personnalité littéraire, ou plus simplement, une physionomie littéraire digne de retenir l'attention. Mendès fut un grand homme de lettres. Il fut, peut-être, le dernier des vrais hommes de lettres — hommes de lettres exclusivement. Il fut homme de lettres avec une permanente jeunesse, et il conserva jusqu'au bout la qualité la plus précieuse aux écrivains et qui manque le plus aux écrivains contemporains : l'enthousiasme. Les Mendès seront de plus en plus rares, c'est-à-dire les hommes qui s'adonneront quarante années durant à la littérature et rien qu'à la littérature, conserveront du commencement à la fin le même enthousiasme infatigablement frémissant, vivront avec inépuisable allégresse dans une gloire bruyante et assurément précaire et aimeront passionnément les lettres parce qu'ils s'aimeront en elles. Catulle Mendès aura été l'un des derniers, j'ai dit le dernier, peut-être, de ces êtres originaux. La postérité, pour cela, recherchera quelquefois son nom, si elle est de loisir. Et il n'est pas interdit de penser que quelque érudit de la fin du vingtième siècle s'aventurera à travers le fatras de ses ouvrages périmés et ressuscitera dans un livre véhément, trépidant et grouillant, écrit à la manière de ceux de M. Émile Magne — de *Scarron et son milieu*, par exemple — l'être furieusement pittoresque que Catulle Mendès fut toute sa vie et qu'il était encore le dimanche, 17 janvier 1909, à l'heure de minuit. Peut-être même, un poète dramatique composera-t-il pour le théâtre une grande pièce sur Catulle Mendès, une pièce analogue à celle que Catulle Mendès composa sur

Glatigny, et meilleure que celle-ci, je l'espère. Ainsi revivra pour quelques heures Catulle Mendès : après tout, ce sera justice.

Catulle Mendès entra dans la littérature en conquérant. Secret de ses succès ; explication de sa faiblesse. Il était très beau et ne s'en cachait pas. Si beau qu'il fût, il ne lui plaisait pas de vivre la vie en petit-maître, mais en maître. Il voulut la vivre avec intensité. Dès d'abord, il se donna pour un chef. Il était certain de sa supériorité. Il ne « peinait » donc pas pour la tâche littéraire qu'il accomplissait. Confiant dans le génie qu'il s'attribuait noblement, il demeura toujours un improvisateur. Son œuvre tout entière porte la marque fatale de l'improvisation. Et qu'on ne dise pas : il ne pouvait sous aucun prétexte refréner sa facilité impétueuse, tel était son tempérament, et il fallait bien qu'il lui cédât. Non, Catulle Mendès a constamment écrit avec indiscipline parce qu'il avait, dès ses débuts, le sentiment d'être un triomphateur. Il n'était pas homme à surveiller les inspirations qui lui venaient d'un dieu. Il les exprimait pêle-mêle, en désordre, torrentueusement. Il reste victime d'une facilité énorme, gigantesque, monstrueuse, et qui avait, somme toute, quelque excuse de se prendre pour du génie. Il en reste victime parce que son œuvre s'étala, surabondante et confuse ; et cette œuvre si considérable ne parvenait même pas à être imposante par sa masse, parce que chaque année qui passait la désagrégeait.

Mais il n'est pas possible, il ne sera jamais possible de n'être point impressionné par l'immensité même de cette œuvre. Séparez-en les éléments, rien ne résiste à votre analyse. Rassemblez-les, et Catulle Mendès que vous jugerez, sans doute, un écrivain très discutable

vous apparaîtra comme un littérateur prodigieux.

Il est poète, poète né. Il se jette, il se rue dans la poésie au déclin du romantisme. Et le voici tout de suite, soit le plus parnassien des romantiques, soit le plus romantique des parnassiens. Au fond, il est romantique essentiellement. Il l'est par ses défauts comme par ses dons exubérants. Mais les œuvres des romantiques étaient vivifiées par la valeureuse simplicité de ces poètes sans malice. Catulle Mendès a la même vaillance, mais il n'a plus la même simplicité et il se montre tout de suite un artiste extrêmement habile qui joue de tous les procédés et qui se joue de tous les procédés. Il est un virtuose intrépide et frénétique. Ne croyez pas que ce jeune envahisseur puisse se résigner à suivre la cohorte d'Hernani. Il regarde Victor Hugo et lui dit : A nous deux ! Il fonde le Parnasse comme il eut pris un bock, — triomphalement. Le destin de Catulle Mendès veut que ses poèmes soient trop scintillants et trop barbouillés de trop de couleurs pour figurer devant nous la poésie parnassienne. Du moins, il fut le fondateur d'un groupe de poètes, d'une école, d'une esthétique même que l'histoire de la littérature ne saurait oublier. Gardons-lui l'honneur de son invention.

Cependant, Catulle Mendès, romancier et auteur dramatique, ne put pas se dégager du romantisme. Ses romans arrivèrent beaucoup trop tard dans notre monde beaucoup trop vieux. Mendès avait trop de verve grandiloquente, un lyrisme trop facilement prolixe et désordonné pour se plier aux exigences de l'art dramatique. Ses œuvres débordantes manquent de cette logique harmonieuse et de cette vive clarté que le théâtre réclame, mais dont le roman a besoin. Les personnages s'agitent, inconsistants parmi leurs dis-

cours; les complications romanesques elles-mêmes hésitent et se confondent dans le cliquetis des mots superflus. La beauté de certaines pages s'affaiblit, se perd dans l'intempérance d'un lyrisme parvenu et prodigue qui intervient furieusement où il n'a que faire et revient toujours au moment qu'on le croit décidément exclu... Il faut de toute nécessité que ce lyrisme s'épanche. Encore peut-on dire que, au théâtre, il est en quelque manière contenu. Les héros ont beau être des orateurs et même des rhéteurs, les conversations ont beau être des discours ou des conférences, conférences et discours ont une fin car un autre héros pousse la porte et demande à son tour la parole. Mais le romancier fait ce qu'il veut. Catulle Mendès, quand il écrivait un roman, avait toujours le temps d'arriver au bout. Il baguenaudait en route. Il n'avait pas un goût très bon : il choisissait mal ses amusements. Il s'attardait, et son libertinage s'aggravait de perversité... et essayez aujourd'hui de relire ses romans où son talent si varié se disperse, s'égare!

Or, nous retrouvons ici le charme de ce littérateur effréné qui improvise avec acharnement. Catulle Mendès est devenu critique dramatique. Il était trop intelligent pour croire que le poète déchoit en devenant critique. Il fut récompensé, car jamais ce poète n'employa mieux ses facultés que lorsqu'il fut devenu critique.

Critique, Mendès rapporte tout à lui. Il se place au centre du monde. Il a pour principe de tout admirer parce qu'il se juge supérieur à tout. Il admire un peu à tort et à travers. Ce défaut a de quoi plaire. Mais il témoigne d'un vice essentiel chez Catulle Mendès : Mendès n'a jamais su choisir. Il ne se flatte pas d'avoir

un goût déterminé. Dites, si cela vous agrée, qu'il est on ne peut plus compréhensif. J'y consens. Alors, convenez qu'il ne peut être un directeur énergique des consciences littéraires. Que dirigerait-il puisqu'il ne peut se diriger lui-même et puisqu'il s'enthousiasme selon sa fantaisie ? Son admiration, toujours vibrante, embrasse trop, étreint mal. Parfois, cette admiration, perpétuellement prête à se dépenser avec éclat, est utile : Mendès sut être un précurseur. C'est un peu grâce à lui que le culte de Wagner fut célébré en France. On a pu l'oublier. Il est équitable désormais de se le rappeler. Mais, la plupart du temps, Mendès exalte les formes d'art qu'il préfère entre toutes et qui ne laissent pas d'être un peu surannées. Il combat les œuvres qui sont les plus différentes des siennes. La pièce bien faite lui inspire une antipathie extrême et les pièces qu'il fait ne sont pas des pièces bien faites. Il considère les œuvres dramatiques adroitement et régulièrement combinées comme des œuvres inférieures par cela même qu'elles sont combinées adroitement et régulièrement. Il a tort.

Il manifeste une horreur dégoûtée du vaudeville. J'accepte qu'il ait raison. S'il déteste le vaudeville, c'est parce que le vaudeville est dépourvu de cette finesse et de cette élégance sans lesquelles il n'est pas chez nous d'ouvrages véritablement littéraires. Au surplus, Mendès ne fait pas de vaudevilles. Mais il tolère les ballets, les féeries, lorsque le luxe des décors les pare d'une sorte de somptuosité artistique. Mendès fait volontiers des féeries, des ballets qui sont luxueusement « montés ». Il est sincère cependant en ses admirations comme en ses dénigrements. Et sa critique dramatique, érudite, à facettes, est l'une des moins oiseuses que les lettrés de notre époque aient pu lire depuis

beaucoup d'années. Elle est abondante, néanmoins substantielle ; et on en peut extraire des idées, d'excellentes idées en nombre appréciable...

Que peut-on extraire de tout son théâtre? Assurément, on ne peut pas en extraire une bonne pièce.

Catulle Mendès, parce que le théâtre avait imposé la domination romantique, parce que le théâtre assurait encore la gloire la plus retentissante, s'acharna toute sa vie à écrire pour le théâtre. Il est vrai que toute sa vie il écrivit toutes sortes de choses, sans s'y acharner, tout simplement parce qu'il était dans son destin d'écrire. Mais il s'acharnait à écrire pour le théâtre dont toutes ses qualités l'éloignaient et dont ses défauts ne le rapprochaient pas. Il écrivit des pièces et des pièces, héroïquement, vainement.

La souplesse de son esprit était admirable et effrayante. Tous les écrivains s'amalgamaient en lui et tous les genres littéraires. Il était plastique prodigieusement. Jamais embarrassé, d'ailleurs, de ses imitations qui restaient inaperçues de lui-même ! Il allait, libre et joyeux, inventant, combinant les œuvres les plus disparates. Et il se trouvait que de ces inventions et de ces combinaisons résultaient des drames. Quelle ingénieuse souplesse, oh oui ! Toutes les époques, tous les milieux reparaissent, s'ils ne revivent pas dans son théâtre. Il n'est aucun monde qui ne lui soit familier. Il va, incessamment heureux et facile, du dix-septième siècle de Scarron au dix-neuvième siècle de Glatigny, de l'Espagne de Philippe II à la France de la Restauration, de la frivole Fiammette à l'énigmatique Thérèse en passant par la sombre Médée. Il va, perpétuellement allègre et aisé, de Victor Hugo à Leconte de Lisle et aux petits poètes anacréontiques de toutes les civilisa-

tions licencieuses. Et il ne se désiste pas un moment d'être enchanté d'écrire et d'avoir en lui, à mesure qu'il écrit davantage, comme une jeunesse de plus en plus ardente. Catulle Mendès est un virtuose admirable et effrayant. Isolée de son œuvre entière, son œuvre dramatique est d'une éblouissante diversité. Elle est composite, elle est hétérogène, elle est hétéroclite : pour bien juger Mendès à son gré, ne convient-il pas d'entasser les épithètes qui se complètent un peu en se répétant beaucoup, et encore n'est-on pas sûr de jamais tout dire tant sa variété déconcerte — sa variété dont la monotonie est accablante, hélas ! Mais cette œuvre, répandue dans la fièvre d'un enthousiasme perpétuellement vibrant, cette œuvre demeure insaisissable. Mendès a moissonné des moissons de fleurs multicolores, mais il a mal lié ses capricieuses gerbes, et les fleurs envolées

Dans le vent à la mer s'en sont toutes allées.

Pas même de grands succès éphémères. Tout est d'hier. Quoi pour aujourd'hui ? Rien pour demain.

Ce virtuose, en effet, prestigieux et déplorable, qui exécutait des pièces de théâtre avec une fougue exaspérée, ignorait la vérité humaine. Il n'était pas ému, puisqu'il « faisait de la littérature », puisqu'il se livrait seulement à des exercices de haute école littéraire. N'étant pas ému, il n'était pas émouvant. *Si vis me flere*... Catulle Mendès ne pleurait pas. Il était bien trop content d'écrire des drames. Il les écrivait à la façon des romantiques. Mais il n'empruntait d'eux que leurs procédés, leurs artifices, et il gesticulait dans le vide avec frénésie. Mendès est toujours un romantique surexcité, il est souvent un romantique saugrenu. La

complexité de ses personnages est énorme et puérile : les antithèses de leurs sentiments ou de leurs actes sont formidables et enfantines, et Mendès multiplie dans la suite des péripéties les complications de détail, incohérentes, contradictoires — et superflues, tellement qu'on ne peut plus ni frémir, ni sourire : on se perd et on cherche à se retrouver. Et Mendès est un romantique d'extrême décadence. Il est lui-même la décadence radieuse et triomphale !

Catulle Mendès écrit ses pièces comme s'il savait que le théâtre doit reproduire la complexité de la vie. En réalité, il ne le sait guère, et ses héros sont complexes uniquement parce que Mendès n'est pas très simple, et aussi parce que Mendès écrit très vite, imagine en écrivant ; alors les complexités naissent, vont, viennent, disparaissent et de nouveau surgissent, à la va comme je te pousse. La plupart du temps, elles sont artificielles, factices, arbitraires, inacceptables. Par hasard, elles sont claires et judicieuses. Mendès a créé un Glatigny parfaitement complexe et suffisamment vrai, un Glatigny inquiet, aventureux et calme, alerte, funambulesque et triste, bohème, comique et douloureux, en qui s'incarne si l'on veut la bohème parce que la bourgeoisie ne peut s'y incarner. Physionomie mouvementée, où les contrastes s'opposent sans se heurter trop brutalement, à laquelle il ne manque guère que d'être très vivante ! Dans *Scarron* — nous implorons merci — Mendès a décrit une Françoise d'Aubigné parfaitement complexe et insuffisamment vraie, ambitieuse, hautaine, sèche, aimable s'il le faut et qui serait facile par raisonnement, si elle jugeait intéressant pour elle que son honnêteté cédât, calculatrice, utilitaire, politique et pourtant sensible par instants, sensible et faible,

capable d'aimer peut-être et de tout perdre en aimant, et pour mieux aimer et pour être aimée, revenant vite à elle, se retrouvant elle-même femme d'affaires ou d'intrigues, femme de tête en tout cas et non pas de cœur. Figure brillante et mystérieuse, d'une transparente complexité, à laquelle il ne manque guère que d'être un peu vivante ! Et d'ailleurs, ce sont là des rencontres occasionnelles, exceptionnelles. Mendès est enclin à prêter à ses héros des sentiments contradictoires, sans se demander si ce ne sont pas des sentiments incompatibles. Oh ! les personnages de théâtre doivent être complexes ! Il suffit de le dire et vos désirs sont pour Mendès des ordres : qui sait ! il y aurait peut-être songé lui-même... Alors, dans une improvisation vertigineuse, il charge ses héros de complexité. Il les en accable. Ses héros ploient sous le faix, succombent. Les hommes disparaissent. Il n'y a plus que des imaginations fantaisistes d'un poète dont l'imagination est singulièrement débridée et ne fait par hasard merveille qu'au détriment de la réalité. Mendès ne se meut à son aise que dans le faux. Il n'est psychologue nullement. Ses personnages ne tressaillent, ni ne palpitent ; ils parlent, bavards implacables et resplendissants. Mendès ne leur prête pas des sentiments, mais des sujets de développement oratoires. Ainsi Mendès veut peindre au théâtre la complexité de la vie. Et comment la peindrait-il donc, puisqu'il ignore l'âme humaine ?

Il est, du moins, un rhétoricien fastueux. Hugo le grand faisait des antithèses démesurées et les balançait pendant des tirades, des actes, des pièces et des heures avec un art terrifiant. Qu'était Victor Hugo ! Voici Mendès. Et toute sa littérature est antithèses. Il ne distingue les couleurs que si, les unes près des autres, elles

s'opposent. Les caractères ne lui paraissent exacts, que violemment contrastés. O truculents enfantillages ! Mme Scarron est belle ; elle est canaille. Elle est faite pour exciter l'amour ; elle le veut ignorer. Comme ces contrastes sont séduisants ! Françoise d'Aubigné, si belle, vit avec Scarron cul-de-jatte, difforme, pauvre être misérable, pitoyable. Le contraste devient grandiose. Et Mendès ne se tient pas de joie. Mais le grotesque Scarron exprimera donc toutes les pensées les plus fines, et des sentiments d'une lugubre délicatesse. Il importe que les fleurs, qui orneront la chevelure de la reine, poussent toutes sur le fumier. Et çà, mon vieux poète, c'est de l'antithèse ! Et Mendès patauge, et s'enfonce et s'embourbe dans l'antithèse. Nous sommes consternés. Mendès, lui, s'enlize gaiement. Il n'est point mystificateur. Rhétoricien sans peur et sans reproches, il fait mourir ses pièces, martyres de l'antithèse dont il chante infatigablement les louanges. Voyez maintenant cette gentille Fiammette, si gracieusement frivole et folle, tête légère, légère, légère, qui badine et muse avec ses petites camarades parmi les plus sombres drames, et près des cachots, dans le voisinage de conspirateurs et d'inquisiteurs sinistres, se grise de poisons violents comme elle se griserait de champagne dans un cabinet particulier. Antithèse ! Voyez maintenant... eh là ! citerai-je toutes les pièces de Mendès ! il le faudrait !... — Voyez maintenant *la Vierge d'Avila*. C'est l'œuvre, dit-on, c'est le chef-d'œuvre. Quel bric-à-brac romantique ! Quel amoncellement d'antithèses ! Quelle somptuosité d'oripeaux de pacotille ! Quelle magnificence d'horreurs ! Mendès semble bien s'être réveillé un instant pour concevoir et disposer son ouvrage. Il a voulu mettre un portrait dans un cadre. Il a voulu faire

vivre l'étrange sainte Thérèse dans l'atroce, l'effrayante et l'exaltante Espagne du temps de Philippe II. Antithèse. Mais il en est de l'antithèse comme du crime :

> Dans le crime il suffit qu'une fois on débute,
> Une chute toujours entraîne une autre chute.

Et tous les personnages de *la Vierge d'Avila* sont des antithèses que j'appellerais des antithèses vivantes si ces personnages avaient pris la précaution d'être des personnages vivants. En eux se joignent, se disjoignent, se conjuguent, se disputent et se divisent les antithèses. Chacun d'eux évoque Mme Putiphar :

> Dans ma poitrine sombre ainsi qu'en un champ clos,
> Trois braves cavaliers se battent sans relâche.

Trois, qu'est-ce que trois antithèses ? L'antithèse est en marche ; elle grossit, comme une rivière impétueuse de toutes les petites antithèses furibondes qui viennent se déverser en elle. Et c'est un débordement, un ruissellement, un cataclysme, un déluge. L'Espagne antithèse elle-même,

> L'Espagne, fureur et deuil, dague et rosaire.
> N'est qu'un torrent d'orgueil dans un val de misère.

l'Espagne, antithèse, est submergée par les antithèses.

Quant à nous, nous sommes confondus ; beaucoup restent frappés de stupeur. Ces antithèses effrénées sont le premier et le dernier mot de l'art dramatique de Mendès. Cet art décidément n'est qu'artifice. En son exubérance, il ne cesse pas d'être factice et superficiel. L'antithèse existe et entraîne le poète. Il ne résiste pas et il s'accroche partout à elle. De belles in-

ventions se rencontrent, le poète les gâte aussitôt en voulant les embellir encore. Son goût du développement antithétique l'écarte, en effet, de la vie et de la nature. Il va droit à ce qui est extérieur. Il lui faut du pittoresque éclatant, éblouissant. S'il veut aller à l'âme il ne pense pas qu'on puisse l'atteindre autrement qu'en passant par les sens. Il séduit d'abord les yeux : décors splendides à l'excès, costumes trop riches, jeux des lumières combinées et truquées. Il séduit l'odorat : et des parfums aromatiques s'ajoutent aux fleurs qui caressent et qui embaument... Ainsi préparés, pourrions-nous ne pas être émus ! Mendès ne se rend pas compte que ses personnages, entourés de la sorte, sont singulièrement diminués. Sainte Thérèse est le plus grand de tous, plein de mystère, habile à dominer sur cette terre et toute à ses élans vers Dieu, femme irrésistiblement, et presque un homme, et quasi surhumaine Mendès en fait une petite poupée bien inquiétante : elle est terrible, elle est énigmatique, perverse, qui sait, bizarre en tout cas et qu'il faut surveiller, avec des extases et des mièvreries, lionne et chatte, plus romanesque encore que romantique, hors nature, un peu malade assurément, et incomparable sujet de clinique. Et Mendès vulgarise ses personnages en les diminuant. Il les vulgarise à son insu parce qu'il recherche surtout l'émotion physique, l'impression matérielle. Il peut donc secouer les nerfs : il ne lui est pas commode de toucher les cœurs. Encore les nerfs ne sont-ils pas secoués très fort, car Mendès rapetisse l'émotion comme il diminue les êtres. Et tous ces petits fantoches amusants, bariolés, pittoresques, d'un pittoresque gros et menu, scintillant et criard, d'un pittoresque de fioritures multicolores et jolies, tous ces petits fantoches

sont pantins tiraillés en tous sens, car aucune logique intérieure n'anime les ouvrages dramatiques de Mendès. Et ils se développent, sans composition, sans ordre, obscurs, invraisemblables, impétueux et lents, amples et troubles, chargés de nuages opaques que traversent parfois d'immenses et fugitives lueurs, comme des lueurs de phares !

De phares à feux changeants ! Les couleurs scintillent, miroitent et s'évanouissent. Catulle Mendès est aise de produire ces effets de violente opposition de la lumière à l'ombre, ces effets brusques et brutaux que les hommes de bon goût ont en exécration. Lui, n'est jamais excédé de mauvais goût. Il se complait dans le mauvais goût, il se ragaillardit en lui. Son mauvais goût n'est point prémédité, il jaillit puissamment, spontanément de la nature même de Mendès. Catulle Mendès est le mauvais goût personnifié. Mauvais goût éperdu qui s'épanche avec ivresse. Mauvais goût bellâtre et avantageux, infatué de ses fausses magnificences, brillanté de verre, diamanté de strass, impertinent, provoquant, mais qui ne s'entête point dans sa gloriole aventurière, prompt à disparaître momentanément pour reparaître plus tard, trop tôt, toujours trop tôt dans quelque fantasque métamorphose.

Écrivant *Scarron*, Mendès s'abandonna à sa généreuse fureur de mauvais goût. *Scarron* n'est que du mauvais goût en action. Quand je dis : en action !... Là, le mauvais goût est vraisemblablement du romantisme dévoyé. Les romantiques chérissaient les monstres, qu'ils voyaient sublimes. Triboulet, Quasimodo sont les annonciateurs de Scarron. Mais Mendès a voulu que son monstre fût monstre monstrueusement. Il lui a donné sans souffrir l'ignominie de la monstruosité. Laideur

choquante, infirmité de stropiat misérable, abomination de cul-de-jatte, rivé au fauteuil de douleur et rampant des heures devant la foule : et ce nabot répugnant cachant sous des grâces morales à faire défaillir les plus robustes l'infamie d'une conduite affreuse à l'égal de son mal... Pourriture vivante, en effet, Scarron réalise l'écœurant dessein d'épouser, par une persuasion plus honteuse qu'une contrainte, une belle fille nette — et pauvre — de seize ans ! Et Mendès écrit cette œuvre et sa délicatesse n'est point offensée ! Comparé à cela, qu'est donc le mauvais goût dont ses ouvrages sont parsemés ? Rien. Moins que rien assurément. N'empêche qu'il encombre tous ses ouvrages, tous. Le mauvais goût infecte ses inventions les plus pures. Il n'en est aucune qu'il ne corrompe immédiatement. Dénaturation fatale. Mendès est si éloigné de la simplicité ! Il la gâte, dès qu'il la touche. Ne faut-il pas qu'il orne sa noble austérité des plus mirobolantes parures. Il a eu, par hasard, une conception belle et sobre : il écrit et il est aussitôt victime de je ne sais quel sortilège et ce sage en délire appareille vers la folie. On dit alors : fantaisies shakespeariennes ! On dit ce que l'on veut. On dit ce que l'on peut. Mendès fait donc, s'il vous plaît, de la fantaisie shakespearienne lorsqu'il transporte l'opérette au couvent ou les sentimentalités de maisons de tolérance à la cour. Mais que son goût est donc mauvais ! Et il entreprend de parler d'amour ! Et ce Properce prétend être idyllique ! Il fut, il est resté poète érotique. Il y a dans son libertinage une sorte de dépravation rance. Tous ses mots d'amour sont malsains. Les vierges qui dans son théâtre parlent d'amour semblent des débauchées fraîchement repenties. *Odor di femina* : relents de vices. Ah ! les déclarations d'amour colligées

de cette œuvre dramatique dont l'amour occupe plus ou moins chaque pièce : fâcheux document sur une société ou sur une époque si l'auteur du document était qualifié pour porter témoignage sur les mœurs de son temps. C'est partout une grosse sensualité galante d'autant plus voluptueuse qu'elle est plus mystique, et d'autant plus perverse qu'elle s'adonne davantage à être poétique. Inconscience du mauvais goût outrageant qui s'étale. Ame de Mendès qui s'épanche !

Elle s'épanche hélas ! avec une incontinente verbosité. Mendès est le verbe fait homme, oui ! fait homme de lettres ! Les dialogues ne peuvent pas ne pas être oratoires. Ils le sont interminablement. En vérité, je vous le dis, les discours des *Burgraves* ne sont que des conversations sommaires, entrecoupées et haletantes. Et Mendès est le seul dramaturge qui sache mettre des discours où il n'en faut pas. Effarant bavard. Le mot engendre le mot. L'épithète crée l'image, produit la métaphore, appelle la périphrase, et les périphrases se succèdent, s'amoncellent et tout à coup crèvent en avalanches. Vous êtes étourdis. Vous êtes abrutis. Vous êtes exténués. Vous vous sentez mourir. Mendès parle toujours. D'ailleurs il parle bien. Il parle trop bien. Et cette surabondance verbale n'est pas de mots simples et drus qui coulent en bon ordre, trop pressés, trop nombreux, insistant tout de même sur la simplicité forte de la pensée. Mendès est un poète décadent, un poète déliquescent, et sa langue impropre est chargée des plus bizarres éléments. Il veut être élégant, raffiné, subtil. Il est coquet. Il est mièvre. Il est mignard. Il est artificiel. Il est contourné. Il est alambiqué. Il est sémillant et papillottant et miroitant et gesticulant. Naturellement, il l'est à contretemps, à contresens, et jamais

plusque lorsqu'il importe d'exprimer des pensées graves ou des sentiments sublimes. Mendès est un précieux forcené, d'une préciosité hurlante et tintamarresque. Mais quel tintamarre et que voilà donc un précieux fort en gueule !

Mendès est mort : et tout ce bruit assourdissant est tombé soudain. L'œuvre de Mendès est déjà décomposée. Mais des clartés diaprées étincellent encore et rayonnent sur ces ruines délétères. L'œuvre de Mendès est un chantier de démolitions pavoisées, un cimetière illuminé *a giorno*.

ANATOLE FRANCE

Il règne par son élégance et par sa grâce. Et il est un maître de la langue française.

Son œuvre considérable est populaire parmi l'élite des lettrés : elle lui est familière. Chacun l'aime et se plaît à l'aimer davantage. En vérité, chacun croit retrouver en elle les traces des grandes œuvres de notre littérature. La personnalité d'Anatole France est composite, en effet, puisqu'Anatole France imite toujours, et puisqu'il imite même par un parti pris dont il faut que nous lui soyons reconnaissants, car il imite avec un art achevé et comme un naturel exquis. Son penchant à l'imitation est si fort qu'il l'entraîne au pastiche ; et ils sont bien jolis au surplus, ils sont parfaits et probablement inégalables les pastiches que nous lui devons. On a dit de son œuvre qu'elle est une marqueterie, une mosaïque, ou plutôt on a dû le dire, quoi qu'on se soit de préférence préoccupé d'affirmer et même de prouver qu'elle est l'œuvre la plus originale qui soit au monde. Écrivains grecs, auteurs latins, chroniqueurs du moyen âge, philosophes de tous les

temps, et de notre temps : Anatole France les a tous fréquentés avec une sorte de passion nonchalante et constante, et il s'est assimilé leur substance précieuse et variée, et il la déverse dans ses contes qui sont à peine des récits, dans ses romans qui sont peut-être des études critiques, ou dans ses études critiques qui sont peut-être de véritables romans, romans d'une intelligence et d'une âme. Il cite, il transpose, il accommode toutes les idées les plus vieilles à notre temps, à notre monde, à nos idées et, ce faisant, il les pare d'une fantaisie nouvelle qui est comme une nouvelle jeunesse. Mais il imite, il imite à perte de vue, ayant peu d'imagination et manquant d'aptitude créatrice. Au reste il imite en artiste merveilleux qui ennoblit l'imitation.

N'est-ce pas ce qui constitue la séduction suprême d'Anatole France et même son originalité, car qui donc oserait écrire, étant incapable de créer ? Et pour avoir cette audace, quel génie subtil d'imitation n'est-il pas nécessaire, et qu'il faut de finesse, et peut-être de profondeur, et quel art ! Artiste industrieux, et patient, et prestigieux, Anatole France accoutuma de répandre en ses livres, pour nous être agréable, son esprit incertain. Est-ce qu'il dogmatise ou bien se moque-t-il ? Est-il apôtre ou ne pensez-vous pas qu'il rit ? Raille-t-il ou bien affirme-t-il des idées à quoi il tient sans qu'il veuille se donner l'apparence d'être un pédant, puisqu'il les entoure soigneusement d'une incoercible ironie ? Énigme perpétuelle qu'il faut déchiffrer, permanente ambiguïté qu'il convient d'éclaircir ! On y renonce d'abord pour se donner l'air d'avoir compris, et aussi bien parce que cette ambiguïté est proprement tout le charme d'Anatole France. On sait suffisamment que ce

charme est souverain ; et il dure. Ah ! ce charme, ce charme qui tire en longueur !...

Or, Anatole France a voulu récemment conduire ses contemporains à l'action. Mais on le vit muser en route comme par le passé, et il fut un décevant conducteur de foules. La jeune foi de l'apôtre était énervée par le vieux scepticisme du disciple de Pyrrhon, disciple imperturbablement fidèle en dépit des hommes et des événements. Anatole France nous enseigne en effet, avec de légères variantes, une philosophie uniforme et rudimentaire, et antique. Il tient même pour superflu de rajeunir par des arguments nouveaux ce pyrrhonisme caduc. Sans doute, il advient que par son style il fait du pyrrhonisme comme une doctrine très moderne. Mais c'est toujours et uniquement en employant les fictions, les symboles et les procédés que l'actualité lui suggère, qu'il répare les outrages que le temps fit subir à cette philosophie où s'exprima d'abord la sagesse humaine. Tel est donc le miracle accompli par ce talent auquel on ne peut égaler qu'un petit nombre de talents : avec une matière vétuste, ténue ou médiocre, il sut toujours façonner des œuvres qui nous ravissent. Au surplus, ses livres où tant de livres se fondent et où tant de personnalités se confondent, ne ressemblent guère aux autres livres. Ils sont informes en leur harmonie. Ils sont inclassables. Sont-ils des contes ou des psychologies en action ! Ou des recueils d'observations sociales mal cousues entre elles ? Sont-ils l'histoire morale d'un temps traduite en anecdotes mollement rassemblées ? Sont-ils des rêveries philosophiques, rêveries d'un homme assez clairvoyant ? Ils ne sont rien nettement. Anatole France n'a pas donné à ses livres une forme précise et définitive, et

voilà son mérite peut-être. Nous ne voulons plus de romans. Innombrables et tous pareils, ils nous deviennent intolérables. D'autre part, les livres où les progrès des sciences s'inscrivent sans apprêt, rebutent notre intelligence encore puérile. Et nous sommes en travail d'une forme nouvelle de livre. Anatole France nous aura prêté son concours pour cette création. Il aura répandu dans ses livres, à la faveur d'un style de coloration très pâle, mais si régulier en ces proportions, les séductions incomparables d'un esprit curieux de toutes choses ; et son érudition filtrée par sa fantaisie aura fait les délices d'une génération à laquelle il aura appris par surcroît, avec une insistance peut-être excessive, qu'il importe de se défier de tout et de tous. Et parce qu'il aura vécu dans l'intimité de nos grands écrivains, de Rabelais, de Montaigne, de La Bruyère et de Racine, de Voltaire et de Diderot, et de Renan, parce qu'il les aura reproduits en les mélangeant dans son esprit plastique, il lui aura été donné de prolonger de nos jours et de personnifier la belle tradition littéraire du génie français.

Poète, il est aussi expressif que prosateur. Il n'y a point dans l'œuvre poétique d'Anatole France d'originalité novatrice, non. Mais la forme qu'emploie l'auteur des *Noces Corinthiennes* est d'une pure harmonie; et dans sa poésie tout le mouvement des idées se concentre d'un siècle épris des idées. Anatole France est philosophe en poésie comme en prose.

D'abord il semble se rattacher à Lucrèce. Le poète grandiose du *De Naturâ rerum* l'émeut, parce qu'il a renversé le polythéisme, parce que à Jupiter, à Apollon, à Neptune... aux divinités fabuleuses qui symbolisaient les éléments, il a substitué l'action toute-puissante de

la nature et de ses lois éternelles, parce qu'il a anéanti la superstition pour mettre à sa place la vraie science conquise par la raison. Il se rattache à Lucrèce avec toute l'admiration que peut avoir pour ce poète savant, précis, pittoresque, enthousiaste, et d'une majesté presque religieuse, un lettré moderne à qui la culture latine est chère mais qui a été initié aux systèmes de Darwin, et que Darwin a justement ramené vers Lucrèce. Il sait gré à Lucrèce d'avoir exprimé l'éternel mouvement de la vie universelle. Il lui sait gré d'avoir exprimé l'éternité et l'identité de la vie qui circule dans l'univers à travers les formes périssables des êtres. Et il chante lui-même les modalités de la vie identique et diverse de toutes les choses :

O vous qui, dans la paix et la grâce fleuris,
Animez et les champs et vos forêts natales,
Enfants silencieux des races végétales,
Beaux arbres, de rosée et de soleil nourris,
La volupté par qui toute race animée
Est conçue et se dresse à la clarté du jour,
La mère aux flancs divins de qui sortit l'amour,
Exhale aussi sur vous son haleine embaumée.
Fils des fleurs, vous naissez comme nous du Désir,
Et le Désir, aux jours sacrés des fleurs écloses
Sait rassembler votre âme éparse dans les choses,
Votre âme qui se cherche et ne se peut saisir.
Et tout enveloppés dans la sourde matière,
Au limon paternel, retenu par les pieds,
Vers la vie aspirant, vous la multipliez
Sans achever de naître en votre vie entière.

Et il constate aussi l'identité de l'amour à travers les civilisations et les siècles :

Les choses de l'amour ont de profonds secrets.
L'instinct primordial de l'antique Nature
Qui mêlait les flancs nus dans le fond des forêts
Trouble l'épouse encor sous sa riche ceinture;
Et, savante en pudeur, attentive à nos lois,
Elle garde le sang de l'Ève des grands bois.

Et il constate aussi la soif ardente d'amour de tous les vivants et comment la vie se perpétue par l'amour incessant.

L'Amour, l'Amour puissant, la Volupté féconde,
Voilà le dieu qui crée incessamment le monde,
Le père de la vie et des destins futurs !
C'est par l'amour fatal, par ses luttes cruelles
Que l'univers s'anime en des formes plus belles
S'achève et se connaît en des esprits plus purs.

Ainsi Lucrèce « poétisait » jadis en philosophant. Ainsi philosophe Anatole France en poétisant. Mais Anatole France est sensible à l'éblouissement de la lumière et il aura toutes les doctrines et toutes les aspirations qui se sont développées sous le ciel radieux de la Grèce :

Sois ma force, ô lumière ! et puissent mes pensées,
    Belles et simples comme toi,
Dans la grâce et la paix, dérouler sous ta loi,
    Leurs formes toujours cadencées !
Donne à mes yeux heureux de voir longtemps encor,
    En une volupté sereine,
La Beauté se dressant marcher comme une reine
    Sous ta chaste couronne d'or.
Et lorsque dans son sein la Nature des choses
    Formera mes destins futurs,
Reviens baigner, reviens nourrir de tes flots purs
    Mes nouvelles métamorphoses.

Voilà comment l'auteur des *Poèmes Dorés*, des *Idylles et Légendes*, devient naturellement l'auteur des *Noces Corinthiennes*. Anatole France est Grec. Il reprend à son tour le rêve hellénique des poètes et des historiens, celui de André Chénier, de Hugo même, de Musset, de Théophile Gautier, de Banville, de Leconte de Lisle, de Louis Ménard, de Sully-Prudhomme. Il oppose la conception païenne à la conception chrétienne de la vie. Et voici *les Noces Corinthiennes*. Un vigneron de Corinthe, Hermas, est resté païen. Kallista son épouse est chrétienne mystique et fanatique. Daphné leur fille est chrétienne doucement, et regrette la nature divinisée du paganisme et les nymphes des ruisseaux. Elle est fiancée à Hippias païen mais beau. Mais sa mère malade la voue au Christ pour prix de sa guérison.

Je t'implore à genoux pour que je vive encor
Et qu'il me soit donné d'achever sur la terre
Dans le jeûne et l'exil ma tâche salutaire.

. . . .

Je jure sur le livre inspiré par l'Esprit ;
Je jure devant toi sur le quadruple écrit
De l'Aigle, du Taureau, du Lion et de l'Ange
De t'offrir une épouse agréable en échange
De ma force rendue et de ma guérison.
Christ, je prendrai pour toi l'épouse en ma maison.
Que je vive ! et l'enfant que tu m'avais donnée
Daphné, ma fille heureuse, à l'autel amenée
Pour que soit accompli le plus sacré des vœux,
Recevant ton anneau, coupant ses longs cheveux,
S'offrira toute à toi, sans qu'un fils de la femme
Ait pour elle chanté l'impur épithalame.

Il est fait l'indéliable vœu. Mais Hippias revient. Daphné l'aime. Elle veut vivre. Kallista chasse Hippias

avec des imprécations, Daphné le retrouve la nuit aux tombeaux. Elle s'empoisonne. Et Hippias décide de mourir avec elle.

> Je veux fuir avec elle un monde dévasté,
> Car en elle ont péri l'amour et la beauté.
> Puisque au Dieu de la mort la terre est asservie
> Je vais chercher ailleurs la lumière et la vie.
> J'abattrai les grands pins et les chênes des bois
> Afin qu'un seul bûcher nous consume à la fois.
> Et confiés tous deux à la flamme brillante
> Dans un même réseau de fidèle amiante
> Nous nous envolerons, loin d'un monde odieux,
> Sur l'étincelle auguste au sein profond des dieux.

Anatole France a repris ainsi et développé la vieille histoire, si touchante, si mystérieuse et si profonde de *la Fiancée de Corinthe* que Gœthe avait rapportée, parce qu'il ne trouvait rien qui peignît mieux le déclin des dieux antiques et l'aube chrétienne dans un coin de la Grèce. Car c'était ce que Anatole France voulait peindre en marquant ainsi le choc violent des deux conceptions antagonistes de la vie. Et chacun de ses héros symbolise une idée, un état d'esprit, un état d'âme.

Le vigneron Hermas est un bonhomme simple. Il se réjouit des belles vendanges et des grappes pressées dans la cuve, et de la chaude liqueur qui en jaillit. Il remercie les dieux qui font la nature bienveillante et la vie bonne. Il a le culte de l'amitié, et il pratique l'hospitalité comme une vertu facile et agréable. Il prohibe les vains souhaits et l'attente chagrine. Il considère la vie sans malice et il est optimiste délibérément. Hippias exprime les mêmes tendances en raisonnant davantage ses doctrines et ses sentiments. Il a l'ivresse d'être, de

sentir, de vivre. Il croit passionnément à la bonté des choses et que l'homme doit obéir à ses penchants disciplinés. Il est droit et net et franc. Il ne rabaisse point la nature, mais au contraire la divinise ou la « stylise ». Son amour pour Daphné est d'abord tout matériel car les dieux ont voulu que la beauté des jeunes filles attirât la force des jeunes hommes ; il analyse la beauté de sa fiancée avec une précision hardie. Daphné est la vierge à la divine haleine qui fleurit pour lui. Elle est étincelante et blanche. Sa taille est souple comme son beau col. Elle a de belles joues. Elle a de belles hanches. Et Hippias l'aime comme il doit l'aimer :

La terre est bonne, enfant, puisqu'elle te nourrit;
Tout est bon, tout est doux, puisque tu m'es donnée.
Laissons couler la vie, et, d'année en année,
Goûtons les biens nouveaux qu'apporte le destin,
Sans méditer jamais l'avenir incertain.

Du reste, l'amour d'Hippias et de Daphné ne peut être qu'heureux car il est l'épanouissement de leur vie :

O coupes, o chansons, o fleurs ! Vienne ce jour !
Car j'ai connu par toi l'inévitable amour,
Et je sais qu'une main de vierge est prompte et sûre
A faire au cœur de l'homme une douce blessure.
J'aime. On dit que l'amour est un mal : je le sais,
Et j'aime. Le tourment m'est cher que tu me fais;
Celle qui put blesser saura guérir, ô femme,
Et tu me seras douce et semblable au dictame.
Aimer ne trouble pas à jamais la raison.
Quand tu seras entrée épouse en ma maison,
Nous connaîtrons la paix, le foyer, l'abondance,
L'amitié, les enfants, la tardive prudence,

Et nous vivrons pareils à deux arbres jumeaux
Qui versent l'ombre fraîche en mêlant leurs rameaux.

Hélas ! Daphné est la victime d'une religion mauvaise. Elle n'est pas devenue chrétienne, on l'a faite chrétienne. Elle s'est laissée aller à Jésus, roi languissant aux yeux pleins de douceur. Mais elle sent que la terre natale est toute palpitante encore du souffle des anciens dieux. Elle veut aimer selon la nature, dans la sérénité et dans la joie. Elle veut suivre l'époux dans la chambre d'ivoire et que sa ceinture soit déliée par Hippias. Elle est arrachée à la vie, à l'amour, au bonheur, par la tyrannie maternelle pour servir contre sa volonté un dieu qui n'est pas le dieu de la vie, mais le dieu de la mort ; c'est à la source des nymphes qu'elle jette l'anneau de ses fiançailles :

O fontaine ! où l'on dit que dans les anciens jours
Les nymphes ont goûté d'ineffables amours,
Fontaine à mon enfance auguste et familière,
Reçois de la chrétienne, une offrande dernière.
O source ! qu'à jamais ton sein, fidèle et froid,
Conserve cet anneau détaché de mon doigt,
L'anneau que je reçus dans une autre espérance.
Réjouis-toi, Dieu triste à qui plaît la souffrance !

Daphné souffrira jusqu'au bout ; elle périra victime de ce Dieu à qui plaît la souffrance ; mourante, elle redira son rêve de vie selon la nature :

Et pourtant je vivrais si Dieu l'avait voulu,
La terre me faisait accueil ; il m'aurait plu,
Près du foyer, soumise à l'époux,douce et fière,
De nourrir un enfant sous la belle lumière
Et de le voir éclore à des souffles d'amour...

Hippias peut donc invectiver à bon droit le Dieu méchant des Galiléens, le prince impur d'une race infestée, esprit gonflé d'envie, mauvais démon armé contre le genre humain, démon qui, sur sa route, fait traîner le chant des pleurs et se réjouit de l'entendre, prince de la mort, et pour tout dire, spectre qui trouble la fête de la vie... Pourtant Anatole France n'a pas eu le courage de maintenir au dieu des chrétiens ces caractères. Sans doute, Kallista est persuadée qu'il faut à ce dieu d'innocentes victimes, des colombes intactes. Mais le fanatisme de Kallista est hystérique. Et au moment où elle voue à Jésus sa fille Daphné prise au piège, elle a une crise de folie et tombe inanimée après avoir évoqué les pires tourments de l'enfer, et le souffle sulfureux des imprécations, et les fleuves ardents de bitume et de poix et les bras velus des anges de l'abîme. En outre, France introduit, dans ce tableau d'une société partagée entre deux croyances, l'idée bien moderne de la nervosité maladive de la femme. Kallista n'est pas seulement courbée par un mal qui lui brûle le foie, elle est inquiète :

> Peut-être un Dieu t'agite et trouble ta raison,
> Peut-être tu languis d'un charme et d'un poison.

Toutes les femmes ne sont-elles pas ainsi inquiètes ?

> Les femmes sont souvent malades, insensées,
> Sans doute une âcre humeur altère leurs pensées,
> Et, si parfois ce don est en elles de voir
> Les choses que les dieux couvrent d'un voile noir
> La fureur, le délire et l'impure manie,
> Répandus dans leurs sens, en troublent l'harmonie.

Kallista est donc hystérique et elle est atteinte de folie mystique. Et l'évêque Théognis rappelle bien la

parole du Christ : « Celui qui m'aime et qui veut vivre doit quitter sa famille et ses biens pour me suivre », mais il stipule que le consentement de la victime est nécessaire, qu'il faut une victime heureuse de s'offrir, un vœu prompt et joyeux que le saint désir brûle. Il délierait la fille du vœu coupable de la mère, et certes, devant Daphné morte, il ne verse même pas un pleur très sec; mais il dénonce, tout en la pardonnant, la faute de la mère :

Ton vœu fut imprudent; ton zèle t'aveugla,
O femme! mais tu crois et le salut est là.

Ainsi la pensée de France perd sa fermeté, son scepticisme l'emporte, et il n'est pas interdit de croire que Jésus peut être un dieu bon et doux. N'est-ce pas donc lui qui accueillit Marie-Madeleine :

L'enfant de Magdala, la fleur de Béthanie
S'en alla vers Jésus qu'on a nommé le Christ
Et parfuma ses pieds, ainsi qu'il est écrit,
Et la terre connut la tendresse infinie.

Incertitude des conclusions! Anatole France tombe du côté où il penche. Il affirme et déjà il doute. Et visiblement il est épris à la fois de la douceur païenne, et de la douceur chrétienne. Sa sympathie intellectuelle est si large qu'elle comprend et qu'elle englobe tout... Mais, la merveilleuse évocation poétique ! Oh ! dans *les Noces Corinthiennes*, il y a plus, beaucoup plus qu'une vierge sensible qui meurt de son amour froissé. Maurice Barrès l'a dit : « C'est Hellas tout de joie exquise et de poésie à qui le dieu nouveau ne permet plus de sourire.. ». *Les Noces Corinthiennes*, ce n'est pas seulement la lutte dramatisée de la doctrine ancienne et du dogme

nouveau dans la Grèce vieillie, c'est la joie de la pureté lumineuse de l'atmosphère hellénique !

Et dans l'histoire de notre littérature dramatique, *les Noces Corinthiennes*, qui sont une œuvre très noble, pathétique, humaine et d'un art savant, seront situées comme le chef-d'œuvre durable de l'école parnassienne au théâtre. En écrivant *les Noces Corinthiennes*, Anatole France a réalisé sur la scène la réforme que Baudelaire, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, à la suite de Théophile Gautier, avaient réalisée dans la poésie. Il a représenté sous des traits suffisamment particuliers, avec un dessin précis et une juste couleur des lieux et des temps, deux civilisations contemporaines et hostiles. Il a ressuscité des âmes avec une érudition rare, nette et pourtant légère et souple. Et il a donné tous ses soins précieux à la forme même de ses vers. Son respect de la langue française fut absolu, respect trop sincère et trop naturel chez lui pour être compassé. Il a respecté la langue française en lui maintenant toute son harmonie. Il n'a employé que des images cohérentes, des métaphores exactes, de quelle vivacité cependant ! Il a eu toute la science de la forme avec toute l'heureuse spontanéité qui ne défaut jamais à un poète né. Il a su cadencer, moduler sa pensée, sentant bien « dans la modulation, la cadence et la mesure une vertu propre et toute-puissante à peu près analogue à celle de la ligne en sculpture et de la couleur en peinture », et écrivant des vers aux belles rimes fortes, il a évité à la fois l'indécision et la mollesse, la dureté, la froideur marmoréenne, ou l'obscurité triste, il a été un poète d'une solidité et d'une plénitude élégantes, d'une grâce fluide et douce, d'une sonorité mélodieuse et habilement rythmée, il a mis dans ses vers la musicalité tout entière de la poésie !

Les Noces Corinthiennes furent écrites en 1874. En vérité, le théâtre parnassien eut alors son chef-d'œuvre. Et depuis lors, le prosateur qu'est devenu Anatole France a pu rejeter dans l'ombre le poète égal au prosateur qu'il fut. Mais cette ombre n'est point l'ombre opaque de l'oubli. Et la lumière fine et splendide des *Noces Corinthiennes* recommencera de briller.

GEORGES DE PORTO-RICHE

Georges de Porto-Riche avait écrit des drames romantiques, des petits poèmes pénétrants et lancinants. Il écrivit *Bonheur manqué*. Il écrivit *l'Infidèle*. Depuis lors, Porto-Riche a écrit *Amoureuse*, *le Passé* : il est resté poète.

Mais les temps ne sont pas venus où l'histoire du théâtre poétique cessera de se confondre avec l'histoire du théâtre en vers. La poésie moderne la plus neuve est éparse en bien des ouvrages de prose. Du moins c'est encore le vers qui recouvre la pensée poétique. M. Georges de Porto-Riche est donc poète de toutes façons.

Ne l'attirons pas à nous par violence. Prenons seulement ce qu'il nous donne volontiers. Il nous fait de beaux présents. Georges de Porto-Riche est un homme de lettres exemplaire. Il a l'orgueil ombrageux. Il est prompt à exercer contre soi-même sa susceptibilité. Il a sacrifié systématiquement celle de ses œuvres poétiques les moins proches de la perfection. Leçon insigne, mais sarcastique leçon ! Quels écrivains ayant

écrit des œuvres telles que *le Vertige*, *Un Drame sous Philippe II*, les rejetteraient comme des enfants abandonnés ! Admirons cependant la cruauté tranchante du poète inquiet de la gloire capricieuse, et, pour que la leçon garde sa vertu entière, ne rappelons pas à la vie les œuvres qu'il a vouées à la mort.

Porto-Riche s'est résumé pour la postérité. Supériorité ! Sagesse ! La postérité fuira le fatras de nos auteurs à la mode. Elle renoncera à être fureteuse. Elle aura tant à faire, la postérité ! Elle favorisera de ses sourires les écrivains qui lui auront facilité sa tâche. Elle ne se désaltérera pas, buvant à longues lampées, dans le fleuve impétueux mais trouble de notre littérature contemporaine. Elle recherchera les élixirs dont quelques gouttes simplement rafraîchissent et réconfortent. Bienheureux les auteurs assez avisés pour lui préparer les extraits concentrés... Ils seront ses élus. Georges de Porto-Riche en a pour elle préparé un de forte saveur : *Bonheur manqué*. Ce petit livre sec, qui raconte avec une scrupuleuse impertinence la petite tragédie d'un cœur, ne doit pas disparaître. Il porte témoignage d'un état d'esprit à la fois très ancien et assez nouveau dans notre époque, à la fois spécial et rare, — personnel vraiment.

Les poètes d'aujourd'hui ne sont pas tous des sots exubérants. Ils s'analysent avec conscience et avec minutie. Il leur arrive de se comprendre. Il leur arrive même de discerner l'évolution des idées qu'ils croient avoir et des sentiments qu'ils s'imaginent éprouver. Porto-Riche écrit dans la préface de *Bonheur manqué*. « Comme *la Chance de Françoise*, *Bonheur manqué* marque la rupture de l'auteur avec l'idéal romantique et son achemiment aux études minutieuses du cœur. Les nouveaux amis de ce livre y découvriront sans peine les traits

caractéristiques des œuvres postérieures de l'écrivain. On peut même hasarder qu'*Amoureuse* et *le Passé* sont virtuellement contenus dans *Bonheur manqué*. On est frappé de cette ascendance lorsqu'on s'attache aux dernières pages du volume celles où le triste héros de cette histoire détaille complaisamment ses infirmités morales. Mis en présence de créatures plus passionnées ou plus réelles que l'inconnue de *Bonheur manqué*, cet homme-là provoquera sûrement les désespoirs et les désastres qui traversent les deux comédies décisives de l'auteur. »
Oui, mais pour nous *Bonheur manqué* et *l'Infidèle* s'identifient. Et s'il n'avait pas écrit *Bonheur manqué*, Porto-Riche n'aurait pas apporté au théâtre poétique en y apportant *l'Infidèle*, la comédie la plus moderne réellement avec toutes les apparences d'un art quelque peu suranné, la comédie sceptique, amère, désabusée, cynique d'un poète profondément psychologue.

Bonheur manqué : histoire d'un amour très élégant et très vulgaire. Amour de tête ; amour des sens ! Et c'est le cœur qui prétend souffrir ! Il se flatte ! Le poète situe son amour, parmi les couleurs éclatantes et radieuses, dans les décors romantiques. Il évoque Florence et les patriciennes et les palais de l'Orcagna, ou bien les portraits de Velasquez... Les simples décors mondains de notre temps, parcimonieux de splendeurs, s'agrandissent et s'épanouissent. Des sentiments éternels peuvent dans ces décors évoluer sans honte. Surtout il conviendra que l'amoureux n'exprime point son amour d'une façon commune. Il sera précieux avec complaisance. Pointes. Concettis.

Comme vous m'avez vieilli
En me rendant ma jeunesse !

. . . .

Le bon Jésus à barbe blonde
Amie, eut moins de cœur que moi ;
Jadis il mourut pour le monde,
Moi, — demain je mourrais pour toi.

. . . .

Ah ! qu'on me laisse l'adorer ;
Je suis un cœur sans importance.

. . . .

Elle ne s'aperçoit donc pas
Qu'en ce moment je la regarde ?
Son mari lui parle tout bas.
Elle est moins belle, par mégarde.

Déjà l'égoïsme circule librement dans ces vers. De beaux élans, certes ; et le romantisme n'est pas tout logé dans les décors :

J'entendais : vos amis m'ont traité sous vos yeux
De poète sans gloire, et d'homme sans aïeux.
C'est vrai, je ne suis rien ; mais né parmi les rustres
J'ai senti, j'ai souffert comme les plus illustres.

Parfois, des tendresses, mais des tendresses de cœur orphelin qui aime parce qu'il est endolori et cherche dans l'amour un adoucissement à son mal, une compagnie pour sa solitude ; mais en fait, une sensualité appuyée :

Quand je t'aurai longtemps serrée entre mes bras,
Tu te consoleras de ma naissance obscure.
Les délices du corps qu'un art savant procure,
Calmeront ta fierté ; je mettrai, tu verras,
Des baisers inconnus sur ta bouche contente.

Un don juanisme présomptueux et âpre, tout ce qui restreint l'amour immense, réduit à l'éphémère l'amour

immortel, ramène au banal l'amour exceptionnel. Un dandysme de méchanceté brutal et pénible :

Je n'ai pas dans mes mains tes petites mains blanches.
Mais le juste avenir me garde des revanches,
Dans dix ans je rirai de tes dérisions.

. . . .

Tu pourras cheminer tranquille dans les rues,
On ne te suivra pas et, poète calmé,
Je ne t'enverrai plus mes strophes coutumières,
Tu maudiras alors tes duretés premières :
Tu seras vieille et laide et n'auras pas aimé.

Est-ce cruauté ? Est-ce perversion ? Hélas ! le poète, l'amoureux est consumé par son scepticisme atrocement pessimiste. Il est une victime lui aussi, il est d'abord une victime :

Je n'ose pas franchir sa porte.
Si, dans son lit, j'allais puiser
Cette clairvoyance qu'apporte
Le dégoût des premiers baisers !

Le poète, l'amoureux est la proie du plus âcre désenchantement :

Je meurs d'ennui, le but atteint.

Il sait trop la vanité des espérances, des promesses, des serments, des angoisses, des larmes :

Mais sur un mont inaccessible
J'ai fui ses yeux inquiétants ;
Et je ferai tout mon possible
Pour avoir du chagrin longtemps.

Nous avons cru entendre l'écho des galanteries, des chants, des railleries, des imprécations de Musset.

Pourtant, dans *Bonheur manqué*, une âme tourmentée plus profondément profère ses cris méticuleux. Cette âme est affamée d'amour. Elle est inassouvie. Les raisons de l'esprit s'ingénient à calmer les tortures de l'âme. Des gestes ! Des attitudes ! On badine ! On prend des poses !

J'ai peur de moi, j'ai tant menti ;
Il ne faut pas me croire encore.

Mais on souffre infiniment car l'amoureux, le poète est trop analyste pour ne pas avoir tous les pressentiments, toutes les appréhensions, toutes les inquiétudes, toutes les anxiétés, toutes les épouvantes. Il sait trop la mobilité du cœur. Il ne se fie ni à elle, ni à lui, ni à l'amour. Il défaillerait de bonheur si la sérénité dans la joie lui était permise. Mais la sérénité lui est interdite car sa psychologie désabusée est tellement clairvoyante, qu'elle en devient divinatrice.

La même psychologie de l'amour non moins désabusée non moins clairvoyante, donc divinatrice, assure l'originalité de *l'Infidèle*. *L'Infidèle* est une œuvre étonnamment moderne : elle résulte d'une civilisation qui s'use par son raffinement ; et ses héros singuliers qui s'épuisent à s'analyser âprement, qui décomposent tous les mouvements de leur esprit et de leur cœur, qui vivent avec d'autant plus d'intensité qu'ils se regardent mieux vivre, peuvent être insupportables aux personnes sensées et modestes ; ils ne laissent pas d'être puissamment émouvants.

Le poète Renato, secrétaire du doge Loredan, est l'amant de Vanina. Il l'abandonnera dès cette nuit pour accompagner en Espagne la nièce du doge. Renato jure cependant de ne la point trahir. Un ami Lazzaro,

indiscret de méchante compagnie, apprend à Vanina que Renato l'a trompée déjà et il lui offre ses consolations, Vanina se vengera et par dépit, trompera à son tour Renato. Elle veut au moins exciter la jalousie du poète; elle prend un masque, revêt des habits d'homme, et enveloppée d'une cape, l'épée au côté, la guitare en main, chante des sérénades sous la fenêtre de sa propre maison. Renato ne la reconnaît pas, et croyant voir en elle, en lui, un rival, la tue, et, un instant, la pleure.

Et voilà un beau trio d'êtres détestables et séduisants. Leur amoralité est complète. Ils sont confortablement et tranquillement installés en elle. Ils ne supposent pas qu'un devoir quelconque les puisse engager les uns envers les autres. Le devoir n'existe pas. Le plaisir seul. Ils n'obéissent tous les trois qu'à leurs instincts. Renato, frivole par fatuité, sacrifie Vanina sans remords à sa vanité, à son ambition, à lui-même, à tout, à rien. Lazzaro, observateur dévoyé, comprenant tout, se gaussant de tout, tire néanmoins en ivrogne qui a le vin triste, la morale de tous les incidents qui ne comportent pas de morale. Et proposant à Vanina délaissée ses services et son amour, ravalant jusqu'à son niveau la jeune femme loyalement amoureuse, offensant lâchement son ami Renato, il atteste ainsi les droits supérieurs de l'instinct, de tous les instincts, et excitant tour à tour Vanina et Renato, semble vouloir faire sortir des événements le plus de mal possible et dégrade l'amoralité inconsciente jusqu'à l'immoralité raisonnée. Vanina elle-même, ne se sent pas liée à Renato par son amour pour lui, dès que Renato cesse de l'aimer. Elle ira de l'un à l'autre, afin de se venger et croira bien faire. L'unique règle est de ne résister à nulle impulsion... Ce petit monde n'est pas très joli; et les lois qui le régis-

sent ne sauraient régir une société bien ordonnée.

Or, ce petit monde est d'intellectuels. Le poète Renato s'admire au milieu du seizième siècle à Venise. Porto-Riche nous le dit. Mais ne vous y fiez pas : Renato est notre contemporain. Il est l'homme de lettres que la littérature déprave, et que ne régénère point le sentiment d'un devoir individuel et social. Il est l'artiste qui se contemple et s'enorgueillit de soi-même, mais que son orgueil annihile. Au fond, il est un assez pauvre être. Pauvre être assurément, puisque son égoïsme l'empêche toujours de se détacher complètement de soi. Incapable d'aimer, puisque l'art l'occupe, croit-il, exclusivement, et puisque tout part de la littérature, et tout revient à la littérature et puisque tout est littérature.

Les femmes n'ont jamais captivé ma pensée ;
Près d'elles, que de fois, maître de mon cerveau,
En devisant d'amour, je cherche un vers nouveau.

Son ami Lazzaro insiste obligeamment :

Même au lit ce n'est pas à la maîtresse aimée
Que pensent nos rimeurs, c'est à la renommée.
Vous n'êtes, o beautés, sous leurs embrassements,
Que matière à sonnets et que chair à romans.
Vos paroles d'amour sont vite ramassées,
Ce sont les chiffonniers de toutes vos pensées.

Renato n'aimera donc pas d'un amour occupé de l'objet aimé… Il se piquera d'insensibilité. Il dira rudement à Vanina : L'amour est ta carrière, mais ce n'est pas la mienne ! Il travaillera à s'endurcir pour aller sans détour à la gloire. Ne se sent-il pas des obligations envers la foule ? Il ne veut pas la priver des vers qu'il

frappe et qui sont de bon aloi... Il éprouve néanmoins une sensualité assez grossière (il parle de Vanina sans délicatesse), et dans une certaine mesure cette sensualité l'enchaîne. Et puis, si son orgueil est atteint par la vengeance feinte de Vanina, son amour sentimental — celui du moins qu'il est susceptible de ressentir — s'exaspère, et l'insensible Renato tue avec une parfaite sincérité d'amoureux jaloux un prétendu rival. Hélas! c'est Vanina qu'il a tuée. Il souffre alors, et j'entends qu'il souffre par égoïsme : il souffre de s'être privé d'un bien inestimable et il se sent malheureux plus encore qu'il ne se sent criminel ; du moins il souffre de cet amour mélangé, dénaturé dont il s'imagine sans doute être le héros, mais dont il est la proie et la victime. Tout son orgueil vulgaire et replié, tout son donjuanisme vantard et puéril le conduisent à l'impuissance de vivre. Suffisant et glorieux, Renato est piètre et pitoyable. Et la conclusion de son aventure est aussi douloureuse que la conclusion de *Bonheur manqué*. Même pessimisme, même nihilisme poignants. Georges de Porto-Riche ne veut pas que nous hésitions sur sa pensée : Lazarro est chargé de l'exprimer dans toute sa force désespérante. Vanina ne pouvait plus vivre parce que Renato la trompait. Félicitons-la donc d'avoir quitté la vie mauvaise et décevante :

> Va, ne regrette rien, petite aux longues tresses;
> Il dira ton histoire à ses autres maîtresses,
> Car il est de la race ingrate des rimeurs.
> Et grâce à ses beaux vers, ô pure enfant qui meurs,
> A travers le cercueil où ses mains t'auront mise,
> Les gais Vénitiens te verront en chemise.
> . . . .
> Plains-toi de cette vie à ton Dieu paternel.

Va, ne regrette rien; toujours, malgré leurs flammes,
Les hommes ont menti sur la bouche des femmes
Et le temps d'un bonheur est si vite fini !

Ainsi Renato n'est même pas admirable pour son dilettantisme faiblement pervers. En vérité, il ajoute à son cas des complications artificieuses — et médiocres — mais son cas n'est pas cependant exceptionnel. Renato échappe à l'amour comme tous les autres hommes lui échappent — simplement parce que l'amour leur échappe. C'est la loi de cette vie méchante que l'amour soit furtif et le bonheur insaisissable.

Décourageante conclusion — mais franche, mais fatale. Personne ne peut se soustraire à la fatalité. Vanina, elle, personnifie le délicieux élan d'un jeune cœur, la passion spontanée et généreuse qui sans réserve se livre ; eh bien ! il ne dépend pas d'elle que son pur amour dure un plus long temps que l'entraînement calculateur et réticent de l'intellectuel Renato. Renato pleure Vanina, l'ayant tuée : « Elle m'était fidèle ! » Et Lazzaro, chargé d'exprimer la sagesse des nations ou, bien pis, la sagesse attristante de Porto-Riche, corrige : « Elle t'aurait trompée ! » Lazzaro dénonce l'avenir parce qu'il connaît le passé, il juge un cas particulier parce qu'il connaît la loi générale. Loi inexorable : il n'est d'amours qu'éphémères. On ne peut même pas découvrir des amours toutes simples. Et Vanina, encore que son cœur palpite d'un émoi sincère, est obligée d'appeler à son aide. Elle explique son amour par la complicité de la nature en fièvre. Ardente enfant du seizième siècle, elle est plus romanesque que les héroïnes modernes, elle est littéraire et poétique à la façon de Mme Bovary. La nuit sera belle, lui dit Renato. Elle répond :

Moins belle, ô Renato, que celle où Vanina,
En fuyant de Trieste, à vous s'abandonna.
Ce soir-là notre barque errait tout argentée,
La lagune berçait Venise reflétée,
Et pour toi j'oubliai, Ziani, t'en souviens-tu ?
L'honneur des vieux parents qui parlent de vertu.

La complicité de la nature ne lui suffit pas. Elle invoque des doctrines, elle justifie sa défaillance par des théories. La noblesse de la vie se mesure à l'intensité des sentiments.

Si tu manques de cœur, je mets plus haut que toi
L'humble marchand du coin qui m'a souvent servie,
Drapier de son état, mais poète en sa vie !

Ainsi Vanina elle-même ne soutiendrait pas son amour sans le secours de principes. Elle raisonne, et son raisonnement appuie son sentiment. Le tout n'est point d'une inébranlable solidité. Le tout laisse place continuellement à la déception et à la souffrance. Et voilà comment *l'Infidèle* est le drame de la vanité de l'amour.

Drame essentiellement moderne par son sujet comme par son inspiration. Et les apparences un peu surannées de ce drame nous rendent plus sensible sa modernité. Ce sont les décors vénitiens, palais et lagunes, et gondoles, et galères. Et il y a des doges et des princesses. Et il y a des guitares et des sérénades. Et il y a des déguisements et des coups d'épée et des morts... Mais ne soyons pas dupes des apparences. Nous ne sommes point transportés dans le monde étincelant de la Renaissance italienne. Nous ne sommes point transportés parmi des héros à panache et d'un romantisme exubérant. Fallacieux romantisme en tout cas et qui

ne peut cacher le réalisme fondamental, qui, au contraire, le souligne, lui donne un extraordinaire relief. Porto-Riche, sous les déguisements plaisants de ses personnages, nous introduit dans la société intellectuellement raffinée, fatiguée et un peu décomposée d'aujourd'hui, où des êtres nerveux, d'une inquiétude incessamment frémissante, usent leur force de vivre en abusant de l'analyse, et, triomphants ou vaincus, sont pareillement misérables. Les vers même de Porto-Riche sont expressifs en leurs plus fugitives nuances. Ils sont chargés de vérité humaine. Porto-Riche a été son meilleur critique en disant que *Bonheur manqué* marque son acheminement aux études minutieuses du cœur. *L'Infidèle* marque aussi cet acheminement — elle est déjà une étude extrêmement minutieuse du cœur, — du cœur trop civilisé, du cœur malade de civilisation. C'est pourquoi *l'Infidèle*, où se découvre sans doute l'influence lointaine de Musset, est une œuvre exceptionnelle, unique dans notre théâtre contemporain. Porto-Riche seul a consenti à être au théâtre un poète psychologue, et il fut psychologue plus profondément encore qu'il ne fut poète.

DE LA BELLE HÉLÈNE A LA BONNE HÉLÈNE

Promenons-nous doucement parmi les tombes. Les œuvres mortes ont leur grâce et on peut goûter cette grâce avec sécurité lorsqu'on est certain que les œuvres sont bien mortes !

Morte *la Belle Helène*, qui a palpité d'une vie si ardemment fièvreuse. Morte la comédie parodique, qui s'est agitée si brusquement avant de disparaître. Mais par quelles roueries cocasses et un peu saugrenues la comédie parodique trouve-t-elle le moyen d'appartenir au théâtre poétique ? Il est vrai qu'elle lui appartient si peu ! Elle se donne à lui si distraitement ! Elle se retire en se prêtant. Elle est du moins, la caricature du théâtre poétique : elle trahit toutes les inspirations des poètes. Et puis, elle est écrite en vers mélangés de prose, ou en prose mélangée de vers. Même dans la comédie parodique, les vers sont de la poésie quelquefois. Il advient même que la comédie parodique soit écrite en vers totalement. Au surplus elle est l'épanouissement ou l'émanation d'un genre qui fut poétique et le fut monstrueusement : le genre burlesque. Enfin, la comédie paro-

dique doit à Meilhac et Halévy d'avoir existé et d'avoir eu une existence littéraire, et Meilhac et Halévy esprits aimables, faciles et riants, d'une ironie légère, délicate, subtile, par surcroît d'une sentimentalité assez tendre, avaient quelque poésie en leur âme charmante de Parisiens.

Il fallait, paraît-il, qu'ils fussent Parisiens pour écrire des comédies parodiques. Il n'était pas superflu qu'ils fussent poètes. Seuls, en effet, les poètes savent rire avec à propos, souplesse, extravagance calculée et excentricité méthodique, qui sont parisiens. Meilhac et Halevy ont bien ri, et dans les conditions voulues et avec suffisamment de sagesse dans la folie et suffisamment de folie dans la sagesse, ils ont bien ri parce qu'ils ne laissaient pas d'être poètes en étant très parisiens.

Ils ont même ri, non sans originalité; et grâce à eux, la comédie parodique a eu une sorte d'existence littéraire. Elle provenait du vaudeville à couplets, car même au théâtre on n'invente jamais rien complètement, et les œuvres les plus nouvelles sont solidement rattachées aux œuvres les plus anciennes... Mais la gauloiserie du vieux vaudeville disparaissait car la comédie parodique est essentiellement parisienne et ce qui est essentiellement parisien est sans doute français, mais n'est gaulois nullement... En outre, la musique devenait plus importante, s'associait à la marche de l'action dramatique. Il faut convenir que la comédie parodique est une opérette. Elle l'est, mais ne l'avoue pas, car elle prétend être beaucoup plus encore et bien autre chose. Elle est, en tout cas, la dernière incarnation du burlesque dans la littérature. Le genre burlesque a régné longuement en France. Rançon de notre goût et de notre culture. Les auteurs de la comé-

die parodique ont prolongé son règne et l'ont dans une certaine mesure améliorée et régénérée. Ils ont ôté du burlesque la grossièreté ignoble. Sans doute, l'ont-ils remplacée par quelque perversité ingénue. Mais enfin prenez note de ceci : l'esprit parisien n'est pas grossier. Et pour couronner leur ouvrage, ils ont voulu que la comédie parodique fût une satire.

Satire universelle. Le dessein n'est pas seulement de railler, de dénigrer, de tourner en dérision. On veut, par surcroît, faire la satire, la satire efficace, bref, la satire qui excite à mépriser, à détester les êtres contre qui elle s'exerce. En tout cas, consciemment ou inconsciemment Meilhac et Halévy ont transformé la comédie parodique en une satire à laquelle rien n'échappe ni ne résiste. Les dieux sont grotesques. Les rois et les prêtres sont avides et fêtards. Ils sont surtout stupides. Stupides, ils le sont tous. Dans *la Belle Hélène* il y avait quelque intérêt et quelque agrément à distinguer les uns des autres par des traits caractéristiques les rois de la Grèce. Or, ils sont tous également et pareillement bêtes. Ils sont bêtes avant tout et après tout. Bêtes, les deux Ajax. Bête, Ménélas. Bête, Agamennon. Bête, le bouillant Achille. Peut-être celui-ci est-il plus bête que ses camarades; ses camarades toutefois sont très bêtes aussi. Les prêtres sont fripons et le grand prêtre Calchas va jusqu'à tricher au jeu. Tels les hommes, tels les sentiments, les idées ou les institutions qui dirigent les hommes ! La comédie parodique fait la satire de la religion, des pratiques et des croyances. Jupiter n'est qu'une baderne et son tonnerre une plaque de tôle. Les dieux n'existent pas ou n'existent guère. Et les prêtres au profit des princes se contentent d'exploiter la crédulité et la générosité des foules. Mais la

crédulité fléchit et la générosité faiblit. Les offrandes présentées dans les temples sont médiocres : des fleurs, des fruits, du laitage, des fleurs, encore des fleurs ! Trop de fleurs ! Il est passé le temps où l'on sacrifiait volontiers aux dieux des troupeaux de bœufs et de moutons ! La religion s'en va, et la comédie parodique précipite son départ, sa disparition. L'amour se meurt. La comédie parodique fait même la satire de l'amour.

C'est le devoir des jeunes filles,
Rejetons des grandes familles,
De soupirer de temps en temps
Sur la mort de beaux jeunes gens!
. . . .
Les temps présents sont plats et fades :
Plus d'amour ! plus de passion ;
Et nos pauvres âmes malades
Se meurent de consomption !
Il nous faut de l'amour, n'en fût-il plus au monde !

Mais cet amour ne sera plus que galanterie et sensualité. Point de tendresse, et point d'idéal, plus de poésie ! On est obligé d'admettre ces conclusions et d'affirmer que la satire est au fond de toute comédie parodique, puisque les auteurs de *la Belle Hélène* terminent leur satire en enseignement. Ils ont, comme tout le monde, des intentions morales. Ils donnent, eux aussi, des leçons au peuple. Ils lui recommandent d'être gai. La gaieté est l'unique but de la vie ; la gaieté est la seule excuse de la vie :

Je sais qu'il est de profonds moralistes
Qui font état d'être sombres et tristes ;
Mais ces gens-là se trompent lourdement.
L'homme vraiment honnête est rempli d'enjouement.

Le culte de Vénus est un culte joyeux.
Je suis gai, soyez gais, il le faut, je le veux !

Les héros de Meilhac et Halévy obéissent à tous ces préceptes : ils sont gais, et ils s'amusent pour être plus gais, et ils aiment d'un amour dépourvu de complication, mais d'un amour bannissant toute mélancolie ; l'amour, ou ce qu'ils appellent ainsi, leur est un moyen d'être gai, car ils sont gais, ils sont en fête perpétuelle.

Dociles aux moralistes de la comédie parodique, ils devraient donc leur être sympathiques. Pourtant, ô logique de la bouffonnerie ! les auteurs accablent leurs héros et les vouent au ridicule éternel. Les procédés qu'ils emploient pour les ridiculiser sont simples et, malgré la fantaisie de Meilhac et Halévy, vulgaires. Les héros sacrés et consacrés qu'ils prennent pour personnages ne sont plus que des fantoches extrêmement falots de l'époque contemporaine. Ils parlent la langue du jour ; et dans la langue du jour ils préfèrent les expressions les plus éphémères. Ils parlent « argos » comme dit Calchas. Ils soupent au cabaret. Et si on parle encore argot maintenant, ce n'est plus le même argot que l'on parle, et on ne soupe plus au cabaret... En outre, ces grands héros se rabaissent à être seulement des petits bourgeois. Oreste demande « son mois, » à son père Agamemnon ; il emprunte de l'argent à « sa tante » Hélène. Les rois de Grèce jouent au jeu de l'oie et se disputent en criant. Hélène, recevant quatre rois à dîner, ne veut pas faire une toilette extraordinaire :

Non, pas de toilette éclatante,
Rien de voyant, rien de décolleté.
Je veux une robe montante
Claquemurant ma grâce et ma beauté.

Et sa suivante, au nom le plus grec possible, Bacchis, lui répond comme une femme de chambre parisienne : « Y pensez-vous, Madame? Ne pas vous décolleter un jour comme aujourd'hui. » Et, en fin de compte, ce Ménélas est un mari trompé : il l'est comme un pauvre diable de petit bourgeois...

Il se peut que l'emploi constant de ces mêmes procédés fatigue par sa monotonie; il se peut, au contraire, qu'il enthousiasme par sa persistance. Tout dépend de la manière. C'est en cela surtout qu' « il y a la manière ». La manière de Meilhac et Halévy était incontestablement fort bonne. Mais ces procédés leur étaient imposés puisqu'ils constituent la parodie elle-même. Eux et leurs imitateurs devaient s'attaquer — c'est le mot — aux grandes et magnifiques légendes et les dénaturer. Ou bien, s'ils prenaient comme dans *la Grande-Duchesse de Gerolstein*, pour point de départ de leurs bouffonneries, des réalités observées des petites cours d'Allemagne ou d'ailleurs, ils devaient accuser la parodie par l'énormité de la caricature et infliger à leurs plaisants personnages des masques de carnaval. Mais on sent que les procédés de la comédie parodique étant toujours les mêmes, les légendes à travestir étant très peu nombreuses, la comédie parodique ne pouvait avoir qu'un triomphe momentané. La verve de Meilhac et Halévy, la joyeuse folie de l'époque firent que ce triomphe de la comédie parodique se produisit de 1865 à 1870. Le souvenir même de ce triomphe se serait dissipé si la poésie n'avait relevé la qualité des bouffonneries auxquelles Meilhac et Halévy se complaisaient. Car cette qualité est souvent médiocre. Il importe peu que leurs comédies parodiques soient assez mal composées. *La Belle Hélène*, puisque cette œuvre nous sert

d'exemple, est une pièce échevelée et dont les principales scènes pourraient, sans aucun inconvénient, être remplacées par d'autres qui ne leur ressembleraient point. Mais enfin, l'*Iliade* non plus n'est pas une œuvre très bien composée. Il importe davantage que, les comédies parodiques brillant par l'esprit et ne pouvant briller que par lui, cet esprit ne soit pas toujours de choix. Meilhac et Halévy consentent à des anachronismes effrayants, dont l'effet est trop facile véritablement. Meilhac et Halévy, qui ne regrettent pas, de propos délibéré, le calembour et qui ont peut-être raison, car le calembour est naturellement imprévu et fantasque, font des calembours, dont les plus sympathiques commis voyageurs de France rougiraient sans doute. Que pensez-vous de ces petites facéties ?

AJAX PREMIER, *jouant.*

— Onze... se réunira sous la tente du bouillant Achille.

ACHILLE

— Pourquoi ça ?

AJAX DEUXIÈME, *jouant.*

— Dix... Pensez-vous de lui donner des explications ?

ORESTE, *de même.*

— Six... c'était moi, je ne lui en donnerais pas.

BACCHIS, *de même.*

— Sept... inutile...

Eh là ! qu'avons-nous fait à Meilhac et Halévy pour qu'ils se moquent de nous à ce point ? Mais les nécessités du genre les dominent... Et puisque la comédie parodique tourne tout en dérision, elle tourne en dérision, rabaisse, ravale même la gaieté des spectateurs. Il y a dans *la Grande-duchesse de Gerolstein* un

certain baron qui s'appelle Grog tout exprès pour qu'on puisse lui dire qu'il a l'air bon, ou : soyez chaud ! Il y a aussi un certain Fritz que la grande duchesse fait baron de Vermout-von-Bock-Bier, comte d'Avallwintt-Katt-schopp-Vergismein-nitch, tout exprès pour... Ne jugez-vous pas que cela est douloureux ! Et on a beau dire que le mouvement le plus rapide emporte dans sa radieuse impétuosité toutes ces plaisanteries, et qu'au surplus, Meilhac et Halévy étaient trop fins pour ne pas comprendre que les comédies parodiques étant des plaisanteries devaient être courtes, en dépit de la brièveté de l'œuvre et de son mouvement, on a le temps de souffrir. Heureusement, Meilhac et Halévy étaient trop délicats pour nous faire souffrir jusqu'à l'excès et ils ont égayé ainsi leurs parodies de couplets qui sont délicieux, et, même en leurs intentions bouffonnes, d'une charmante bonne grâce. La poésie de leurs vers est évidemment subalterne, mais sa riante séduction est irrésistible. Et puissent leur simplicité aisée, leur amabilité élégante, leur tenue réservée encore que joyeuse être des modèles pour la chanson de notre époque, pesante, grivoise et triste !

Hélas ! l'influence de cet art facile, libre et cependant correct ne s'est pas affirmée, et c'est donc une preuve que tout est mort de la comédie parodique... Aussi bien, les sources n'en étaient pas inépuisables et toutes les légendes ne pouvaient prêter à beaucoup de gaieté ni à beaucoup de parodies. Seules pouvaient exciter un rire nombreux celles dont la popularité était presque universelle, et celles-ci étaient rares, *Barbe-Bleue*, *Orphée aux Enfers*, *Geneviève de Brabant* à quoi s'appliquèrent d'autres esprits burlesques et les siècles curieux de recherches érudites en cite-

ront-ils beaucoup d'autres lorsqu'ils étudieront une forme d'art dont ils ne déchiffreront point la bizarrerie ? *La Belle Hélène* demeurera la comédie parodique la plus significative, sans doute parce qu'elle est la plus agréablement folle et aussi parce que les héros qu'elle déforme sont particulièrement illustres chez les peuples dont la culture antique constitue la base de l'ins truction, et aucun peuple n'est absolument exempt de cette culture. *La Belle Hélène* a été écrite par des classiques en délire, par des poètes lettrés en rupture de ban, le général Boum dirait : en rupture de banc d'école. Elle marque la révolte d'esprits indépendants et modernes contre l'idéalisme et l'héroïsme un peu figés que l'antiquité nous a transmis. Révolte ingénue et nous aurions tort d'en être dupes !... Et par un singulier mais juste retour des petites révoltes des lettrés d'ici-bas, il arrive que la comédie parodique, avant de périr, ne soit plus qu'un exercice scolaire, qu'une œuvre de rhétoricien, avide de liberté, certes, mais qui au moment de renverser ses idoles, montre surtout combien il est attaché à ses dieux.

Jules Lemaître a marqué par une comédie parodique la disparition de la comédie parodique. Il a écrit *la Bonne Hélène*. On a à peine besoin de dire que Meilhac et Halévy avaient écrit d'abord *la Belle Hélène*. Jules Lemaître est un charmant esprit. Il constate. Il comprend. Il suit. D'ailleurs le prestige de Meilhac et Halévy parisiens devait agir fortement sur Jules Lemaître qui avait surtout la bonne solidité provinciale. Jules Lemaître est même extraordinairement docile, et c'en est attendrissant ! — aux enseignements nonchalants et rieurs de ces Parisiens fieffés. Un tout petit exemple qui révèle une grande soumission !

Les rois de *la Belle Hélène* participent aux concours de charades et aux jeux d'esprit. Et telles sont les rimes proposées pour les bouts-rimés : Chaîne, Poids, Peine, Trois.

ACHILLE

Attachez-moi avec une grosse *chaine*, mettez-moi sur le dos une quantité considérable de *poids* et, malgré ça, vous me verrez m'en aller sans *peine* jusqu'à *Troie*.

AGAMEMNON

Ce ne sont pas des vers, mon ami...

ACHILLE

Pourquoi ça ?...

AGAMEMNON

Alors c'est une éducation à faire : nous ne sommes pas ici pour vous enseigner la prosodie. A vous, Ajax deuxième... Je présume que c'est bien pour dire des vers...

AJAX DEUXIÈME

Pas pour autre chose... Ce n'est qu'un quatrain.

AGAMEMNON

Naturellement.

AJAX DEUXIÈME

Toute chaine
A deux poids,
Toute peine
En a trois.

AGAMEMNON

Comprenez-vous, roi Ménélas ?

MÉNÉLAS

Pas du tout !... mais c'est harmonieux.

AGAMEMNON

Je vous demande pardon, mon petit Ajax, auriez-vous la bonté de recommencer ?

AJAX DEUXIÈME

Toute chaîne
A deux poids,
Toute peine
En a trois.

AGAMEMNON

Toute peine en a trois !... C'est doux à l'oreille, mais ça ne veut rien dire du tout... Vous ferez école, mon ami, vous ferez école.

Et Jules Lemaître, à son tour, raconte délicieusement l'histoire des *Amoureux de la princesse Mimi.* La princesse Mimi est aimée par le prince géant Polyphème et par le petit prince Poucet. Elle hésite entre les deux amours. Elle dit à ses amoureux : « Faites-moi des vers ! »

Poucet aussitôt improvise :

Bien qu'étant prince
(Chacun le sait)
Je suis fort mince,
J'ai nom Poucet.
J'ai, mais qu'importe !
Corps frêle et court,
En moi je porte
Si grand amour !

Polyphème travaille toute la journée, et le soir il dit à la princesse Mimi :

Vous êtes belle comme le jour
Et je vous assure que j'ai pour vous beaucoup d'amour.

La princesse Mimi éclate de rire. Poucet rit aussi et reprend : « Ce n'était pourtant pas malaisé. Vous n'aviez qu'à dire :

> Vous êtes bien petite, ô ma princesse blonde,
> Mais votre petitesse emplit pour moi le monde !

Ou bien :

> Je suis un bon géant très doux
> Qui meurt d'amour pour un joujou.

Adorable, » dit la princesse. Mais Polyphème a l'air si malheureux ! « Ne vous désolez pas, lui dit alors Mimi, vos vers ne sont pas très bons, mais le cœur y est... — Mais, fit Poucet, ce ne sont pas des vers, car le premier a neuf syllabes et le second en a quatorze et n'a pas de césure. — Ce sont donc, fit la princesse, des vers de poète décadent. Taisez-vous, prince Poucet. »

La parenté s'avoue, se proclame. Et il n'est point du tout démontré que Jules Lemaître soit le parent pauvre. Il est simplement le parent de province. C'est ainsi qu'il écrit *la Bonne Hélène*, badinage massif d'élève très distingué et qu'il ne l'eût point écrite si Meilhac et Halévy n'avaient écrit d'abord *la Belle Hélène*.

Dans les deux comédies parodiques, Hélène est d'ailleurs aussi belle que bonne et aussi bonne que belle. Ici elle est prête à céder à tous ceux qui l'aiment, parce que « c'est la fatalité ». Là elle cède à tous ceux qui l'aiment, parce qu'elle ne veut « faire de peine » à personne. A tous ceux qui l'aiment, ou mieux à tous ceux qui la désirent, car l'amour, dans *la Bonne Hélène* comme dans *la Belle Hélène*, est tout sensualité, point sentimentalité. Donc, Priam, Hector, Cléophile, le fils aîné d'Hec-

tor, désirent Hélène et le lui disent. Elle leur répond, aux uns comme aux autres :

> Je vous dois trop pour être avec vous incivile.

Puis :

> Mais il ne faudra pas qu'Hécube le soupçonne
> . . . .
> Mais il ne faudra pas qu'Andromaque s'en doute.

Or, l'oracle déclare :

> Que l'antique Ilion renaisse à l'espérance !
> Les Phrygiens verront la fin de leur souffrance,
> Pourvu qu'au puissant Zeus, père du genre humain,
> Un agneau soit offert par la loyale main
> D'un prince qui, fidèle à tes lois, Pudeur sainte,
> De la divine Hélène ait ignoré l'étreinte !

Tous les princes sont contraints de se récuser, tous, et Priam, et Hector, et Cléophile.

> Asios d'Arisba, Pyrechme d'Amydone,
> Le prince de Milet et le roi de Cytor.

Tous, et le grand prêtre lui-même se voile le visage d'un pan de son manteau. Pâris est plutôt mécontent. Hélène :

> Mon doux Pâris, par notre amour qu'ici j'invoque,
> Va, je t'expliquerai... Ce n'est qu'une équivoque.

Le petit Astyanax, encore au berceau, offrira le sacrifice. On guidera sa main. Jupiter le permet. Hélène montre l'enfant à Pâris, railleuse :

> A son âge il n'est pas suspect, je suppose.

(*S'approchant de l'enfant.*)

Cher petit ! Les beaux yeux ! Qu'il est blanc ! Qu'il est rose. Oh ! il me tend les bras !

PARIS

Déjà !

LE GRAND PRÊTRE

Dépêchons-nous !

La conclusion est que tout est bien et que la belle Hélène n'a pas à regretter d'avoir été la bonne Hélène. La conclusion est aussi qu'il ne reste plus dans cette comédie parodique la gaieté exubérante qui inspirait Meilhac et Halévy, et qu'ils voulaient inspirer : il ne reste plus que le désir de faire de la parodie. Jules Lemaître fait cette parodie avec une patience d'ange. Il parodie non seulement tous les héros qu'il chérit, mais toutes les œuvres classiques qu'il adore. Ne va-t-il pas jusqu'à parodier surabondamment les stances du *Cid* et de *Polyeucte* et d'*Esther*, car il aime Corneille et Racine autant qu'Homère ! Il s'abandonne, avec une naïveté ravissante, à toutes les délices de l'anachronisme, parce qu'il est trop savant pour en commettre jamais un par l'effet du hasard. Il s'amuse beaucoup à ce petit jeu. Il croit que c'est très drôle. Parce qu'il croit que c'est drôle, il parodie avec une conscience extraordinaire. Il suerait sang et eau, s'il le fallait. Du moins, il parodie en beaux vers laborieux, élégants certes, encore qu'un peu trapus. Et il apparaît comme un excellent nourrisson universitaire des Muses.

Voilà pourquoi il ne faut pas s'indigner contre la comédie parodique qui a entrepris de faire grimacer la beauté, la bonté et tout ce qui s'ensuit. Elle n'est pas méchante au fond. Elle manifeste seulement une crise

de croissance, et d'indépendance et de respect des classiques invétérés que nous sommes. Elle commence par un éclat de folie joyeuse, pétulante et hardie; elle se termine par une grosse espièglerie d'enfant extrêmement sage. Ce sont des espiègleries que l'on pardonne et dont on s'amuse, parce qu'on est certain qu'elles ne se renouvelleront pas.

*
* *

En effet, si le burlesque persiste encore en quelques ouvrages — il est du moins tout exceptionnel et devient extrêmement rare — ce burlesque s'applique à la satire des mœurs. Il s'y applique gaiement, mais il s'y applique judicieusement.

On peut sourire de la fantaisie capricieuse de Maurice Donnay écrivant *Ailleurs*. Il semble être ailleurs, lui aussi, et ne pas savoir où il va ni se préoccuper de savoir où il nous mène. Et la bouffonnerie bizarre et incohérente de ses inventions étonne d'abord. Prenez garde que le charmant auteur de *Phryné*, en écrivant *Ailleurs*, nous donne surtout des leçons de bon sens, de sagesse, de simplicité et de naturel. La verve satirique avec laquelle il imagine les allées et venues d'Adolphe, le jeune homme triste :

> Il était lait et maigrelet,
> Ayant sucé le maigre lait
> D'une nourrice pessimiste,
> Et c'était un nourrisson triste.

cette verve satirique, flegmatique, mais infatigable et impitoyable, s'exerce contre tous les travers, les défauts ou les vices intellectuels, esthétiques, moraux, voire politiques et sociaux, d'une époque fatiguée et décadente. Lisons, s'il vous plaît, ces vers :

Holà ! Hé ! Puisque c'est la fête de la Mièvre que tant j'aime,
Préparez donc les gemmes
Et l'ambre coscoté,
Et aussi le bonnet tuyauté
Et encor (pourquoi pas ?) les petits pots d'au chocolat crème.
Vers les pays moirés où marcessent les ibis,
Viens-nous-en-tu chercher des alibis ?
O chère, dont les yeux où je lis plaisants chapitres
Sont si grands, ah ! si grands,
Et d'un vert tant flagrant
Que l'on dirait, plutôt, de petites huîtres !

Cette satire burlesque des naïvetés et des exagérations du « vers-librisme » a cette qualité d'être précise, de porter directement sur les sottises ou les erreurs nettement constatées d'une époque ou d'un monde, et, en fin de compte, d'y remédier dans une certaine mesure, tout simplement parce qu'elle fait rire d'elles ! Et même si le poète burlesque n'a pas le souci vague de réformer et d'améliorer en raillant, il importe du moins que ses peintures caricaturales des êtres ou des mœurs soient exactes. Romain Coolus dont je pourrais prendre aussi en exemple : *le Marquis de Carabas* (1) écrivant telle comédie bouffe, avec le dessein de nous égayer si cela est possible encore, par la bouffonnerie, nous présentera des Strasbourgeois véridiques :

Nous sommes quatre bons bourgeois
Strasbourgeois
Et, du premier janvier au trente et un décembre
— Sauercrout, Pickelfleish, Saucisson —
Tous les jeudis nous nous réunissons
Pour faire de la musique de chambre,
Weber, Chopin, Mozart et Brahms.

(1) Voir la facile et spirituellement gaie *Petite Femme de Loth* de TRISTAN BERNARD.

Cela vaut certes mieux que de jouer au rams,
Même au bac,
Grieg, Gluck, Bach.
Nous sommes quatre bons bourgeois
Strasbourgeois.

Les personnages des *Rendez-vous strasbourgeois* sont, en effet, de bons bourgeois strasbourgeois. Fantoches exhilarants, ils symbolisent néanmoins les manies des braves Alsaciens, qui font le plus savoureux mélange de la musique, de la mangeaille et de l'amour. Dans la caricature, ils tiennent à la réalité, à la vie.

Ainsi, la comédie parodique, riant de tout et de tous pour le plaisir de rire, a disparu. Signe des temps ! nous ne sommes pas assez gais, sans doute, au commencement du vingtième siècle, pour supporter sans agacement nerveux cette gaieté sans rime, sans raison, sans cause, sans fin ; et nous avons trop avancé, depuis quarante ans, sur la grand'route où cheminent les idées, pour trouver aujourd'hui quelque justification ou quelque excuse à ces futiles et interminables badinages sur les héros et les héroïnes des légendes augustes et familières de toutes les antiquités. Ils sont tellement plus éloignés de nous aujourd'hui qu'ils ne l'étaient en 1860 de Meilhac et Halévy ! Alors, à quoi bon ! Nous voulons bien rire encore, mais rire en sachant pourquoi nous rions et de quoi nous rions. Et assurément nous admettrons toujours une comédie parodique gouailleuse, turbulente, mais nous exigerons d'elle qu'elle dise ses motifs et qu'elle raille, pour agir.

JEAN RICHEPIN

Poète lyrique, romancier, auteur dramatique, orateur, Jean Richepin profile sa forte silhouette dans notre littérature contemporaine. Il est robuste, il est allègre. Il regarde la vie en face. Il a le corps et l'esprit trop bien portants pour ne pas être optimiste. En vain dit-il :

> . . . . J'ai beau vivre
> En France; je ne suis ni Latin, ni Gaulois.
> J'ai les os fins, la peau jaune, des yeux de cuivre,
> Un torse d'écuyer et le mépris des lois.

Négligeons, s'il vous plaît, la peau et les os, les yeux et le torse. Mais Richepin n'a pas, autant qu'il le pense, le mépris des lois et des habitudes. — Nul ne sera plus que lui fidèle à la tradition française; et ce Rabelais ennemi des dieux, ce Villon rugissant et bien habillé deviendra académicien comme tout le monde... Surtout, Richepin sera, dans son œuvre, Latin et Gaulois, essentiellement Latin et Gaulois, l'écrivain le plus franchement latin et gaulois tout en même temps qui

se soit rencontré dans la littérature française depuis beaucoup d'années... Richepin, quand il écrit ces mots, s'ignore, se dénature ou se méconnaît. Plus tard, nous le verrons s'étudier mieux, se mieux discerner, et touranien repenti, se proclamer le champion effréné de la tradition française. C'est plus tard qu'il aura raison.

Richepin est un poète lyrique qui ne cesse pas d'être poète lyrique dans ses romans les plus naturalistes, dans ses discours les plus documentés et dans ses drames les plus étayés d'action. Il est tellement poète lyrique qu'un de ses drames en prose, le premier, suffit à nous indiquer tous les caractères de ses drames en vers. Richepin, décidément, est poète lyrique, quoiqu'il fasse.

Mélodrame, *la Glu* ! Chaque héros de ce mélodrame est net et s'oppose brutalement aux autres. Impossible de les confondre. La simplicité de tous et de chacun est si éclatante ! Elle étincelle, elle rayonne, elle éblouit. Et on est assuré d'avance qu'aucune complication psychologique ne viendra jamais rien obscurcir en eux. Dites qu'ils sont conventionnels ? Ils le sont, en effet, parce que le poète, les ayant voulu simples, les a faits plus simples encore. Convention en art est souvent simplification. Ils ne sont plus guère des êtres particuliers, vivant, malgré leurs agitations dramatiques, une vie vraiment personnelle, ils sont des êtres généraux, des types d'humanité — un peu en dehors de l'humanité. La Glu, c'est la femme fatale, perverse, qui porte le malheur partout où elle passe, irresponsable même de sa pernicieuse séduction, force inconsciente de la nature. Marie-Pierre, qui se laisse prendre à la glu, c'est le jeune paysan amoureux, hésitant entre le vice et la vertu comme un Hercule qu'il est. Et n'est-ce pas pour

cela que la courtisane l'attire et le retient? En Marie-Pierre se rassemblent, se concentrent toutes les folies inévitables de la passion... Et face à la femme mauvaise, voici la petite fiancée traditionnelle et toujours vraisemblable, et toujours vraie en sa douceur pâle. Et voici la mère affectueuse, dévouée, jusqu'à l'héroïsme, jusqu'au crime. Et voici le mari de la courtisane, mari par erreur et que son infortune spécialement cruelle a grandi jusqu'au stoïcisme et jusqu'au sacrifice le plus noble. Il berce son chagrin en faisant du bien autour de lui. Il a souffert de la méchanceté du destin; et néanmoins il veut être bon pour enseigner la bonté aux hommes, l'optimisme dans la bonté.

*
* *

Êtres simples que ceux-ci, simples essentiellement! Jean Richepin a pour eux une prédilection si forte qu'il les créera toujours tels, quels que soient les milieux où il aille chercher ses héros! Milieux de réalité, milieux de fantaisie, milieux d'histoire ou de légende, milieux de fiction poétique : tous les héros qui sortent de tous ces milieux sont simples essentiellement, je l'ai dit, ils sont simples impudemment, et, parfois, ils sont simples magnifiquement.

Le Flibustier est un drame réaliste, autant que la poésie de Richepin peut se complaire et s'attarder dans le réalisme. Le père Legoez appartient à ce petit monde breton dont nous connaissons bien les caractères et les mœurs. L'idylle et la brutalité se mêlent dans l'existence attendrie et violente de ces marins aventureux, qui vivent avec puissance entre le ciel et l'eau,

songeant à la fiancée jolie laissée là-bas au village. Le père Legoez symbolise leur vie. Il est vieux. Il ne va plus à la mer, mais tous ses enfants y furent tour à tour et la mer les lui a pris presque tous. Un seul est resté, un seul, son petit-fils embarqué mousse à onze ans sur un bateau corsaire et que, depuis une dizaine d'années, il s'obstine à attendre. Il vieillit près de sa bru, Marie-Anne, et de sa petite fille, Janie; et il attend toujours son petit-fils. Le petit-fils reviendra, et nous aurons un drame.

Mais dans l'âme élémentaire du vieux Legoez se heurteront les deux sentiments profonds de toute la race : l'amour de la famille et l'amour de la mer. L'amour de la famille est robuste, l'amour de la mer est plus vigoureux encore. Le père Legoez, quand son petit-fils devient terrien, s'étonne et ne comprend pas, et son cœur se referme. Tous les Bretons ne doivent-ils pas toujours, comme ils le font depuis des siècles, vivre de la mer et mourir par elle ! Et le père Legoez est vrai dans la mesure où il exprime la race, et il est d'autant plus vrai qu'il l'exprime avec plus de simplicité.

Poète, Richepin ne pourrait nous représenter la réalité toute nue : il veut qu'elle s'épanouisse dans la fantaisie. La fantaisie est son domaine qu'il n'abandonne que pour toucher par instants la terre. D'autre fois, il s'y confine et s'amuse à faire surgir d'un monde imprécis, irréel, fictif, poétique des personnages de chimères. Il écrit *Vers la Joie* : ce poète fait la loi aux hommes et leur donne de petites et d'aimables leçons. Il imagine un prince plus ou moins charmant qui épouse gentiment, mais un peu lentement, la bergère et qui épouserait toutes les bergères pour nous apprendre que la simplicité de l'esprit, du cœur, de la vie est la condition stricte

du bonheur. Et ils sont simples ces petits personnages de féerie ou de conte, ah ! qu'ils sont simples ! Et comme ils nous font aimer la simplicité ! Jean Richepin, cependant, a peur qu'ils ne nous la prêchent pas d'exemple suffisamment. Alors, par sympathie bienveillante pour l'humanité, il se déguise lui-même en berger. Jean Richepin n'est plus Jean Richepin, il est le berger Bibus. Regardez cet homme heureux qui vit dans la nature. Imitez-le. Écoutez-le aussi. Entendez ses doctrines qu'il développe généreusement en tirades complaisantes jusqu'à l'excès. Écoutez, entendez et vous serez heureux, vous aussi, car vous serez simples.

Vous ne le serez pas plus que ces héros de légende ou d'histoire que Jean Richepin a revêtus, pour nous plaire, de couleurs si vives. Conrad le Loup, qui *Par le Glaive* règne sur Ravenne opprimée, ses condottieri forcenés et Strada, et Galéas et Guido, et Rinaldi et Bianca : tous et toutes sont la proie d'une passion exclusive qui les possède, amour de la patrie, ou de la liberté, ou des femmes belles et fières ; et c'est pourquoi leur vie est d'une merveilleuse intensité. Mais les guerriers sont toujours simples, simples, simples ! Les artistes, dont les chefs-d'œuvre perpétuent le goût et la science de la pure beauté, ne le sont pas moins. Ils vivent tels qu'ils sont dans *la Route d'Émeraude*. De quelque nom qu'ils s'appellent, ils ne sont pas inégaux à Rembrandt et ils sont dominés totalement par leur passion pour leur art, pour l'Art, à moins que l'amour ne les en éloigne un instant, parce que la femme seule peut disputer un peintre à sa peinture, un homme de génie à ses chefs-d'œuvre. La femme, l'amour, oui, l'amour est un des rares sentiments assez forts pour maîtriser les hommes et les conduire à sa guise, l'amour qui entraîne

le prince Charmant, nonobstant les embûches que prodigue l'ingéniosité fertile de la fée Carabosse, jusqu'au château des rêves, jusqu'au château de la *Belle au Bois dormant*. L'amour, ou l'idéal, l'idéal que *Don Quichotte* incarne ou dont il est, mieux que personne, le chevalier servant. Jean Richepin, écrivant un Don Quichotte, ne complique point cet excellent hidalgo. Il le ramène à être, parmi la vulgarité matérielle des hommes, le champion de l'idéal, un idéaliste grandiose et simple, l'idéaliste...

L'idéaliste ! L'idéal ! Jean Richepin ne se contente pas de chercher l'idéal dans la légende, il le trouve aussi dans la réalité qu'il déforme, qu'il transforme, qu'il embellit, qu'il magnifie et c'est *le Chemineau*. Il y a des chemineaux. Il y a beaucoup de chemineaux. Mais il n'y en a guère qui ressemblent au chemineau de Richepin. On peut même légitimement prétendre que les chemineaux de la grand'route auraient peine à reconnaître un frère dans le chemineau imaginé par Richepin. Cependant c'est la réalité, la réalité seule qui a fourni à Richepin cet être idéal et ce chemineau idéal. Tous les personnages que le poète créa se rapprochent du chemineau et le chemineau les résume tous en lui, prodigieusement vivant et outrageusement lyrique.

Ce chemineau est un très brave homme et un très grand poète de chemineau. Parce qu'il est poète, il a même des aptitudes que n'ont pas les autres hommes, ni les autres chemineaux. Il est plus laborieux qu'eux quand il a l'étrange fantaisie d'être laborieux ; il a la joie qui réjouit le commun des mortels, la joie bonne pour celui qu'elle anime, bienfaisante à tous ceux qui en sont les témoins. Puis, ayant beaucoup vu, il a beaucoup retenu et il donne aux humbles pour rien, pour le plaisir

de faire le bien, les mille et une ruses honnêtes que son expérience lui enseigna : il est le passant favorable qu'envoient les dieux inconnus.

Hélas ! on n'a point coutume de juger ainsi les chemineaux qui terrorisent les villages ni les paysans qui les subissent parce qu'ils ne peuvent point les supprimer. Le chemineau de Richepin est bon comme tous les paysans de Richepin sont bons. Ils sont des êtres à peine ; ils sont des personnifications diverses de la bonté. Mais le chemineau est la bonté meilleure encore, parce qu'il est la bonté poétique, parce qu'il est la poésie. O délicieuse sincérité ! O simplicité ! Cette poétique bonté si puissante en lui et si spontanée : voilà ce qui communique au chemineau de Richepin une force supérieure. Aussi bien n'a-t-il qu'à paraître pour que le plomb vil se change en or pur et pour que toutes choses s'arrangent. Il est le magicien à qui rien ne résiste. Il est le poète.

Prétendra-t-on que Richepin s'est inspiré de modèles ? Évidemment, le chemineau et les paysans qui l'entourent rappellent les paysans de George Sand. George Sand écrivant *la Mare au Diable*, *la Petite Fadette*, *François le Champi*, dépeignait des paysans qui n'étaient pas âpres au gain, qui se moquaient du gain et n'avaient aucune âpreté et qui faisaient honneur à l'homme des champs, des paysans qui rêvaient et qui étaient sensibles à la beauté des paysages, des paysans enfin qui manifestaient un grand détachement des vulgaires intérêts d'ici-bas. D'autre part, il nous plaît aujourd'hui d'attribuer au paysan, au citoyen des campagnes mille qualités recommandables qui font les braves paysans et les braves citoyens. Toutes ces qualités, le chemineau les possède et il les exhibe, si l'on peut dire, avec une aisance et un

sans-façon d'autant plus séduisants qu'il a moins l'air d'en tirer vanité. Il se laisse aller dans la vie, il se laisse vivre et la bonté émane de tous ses gestes et de toute sa vie et de toute sa personne. Mais il n'est pas vrai que Richepin se soit préoccupé d'unir le passé au présent, d'imiter George Sand et de flatter les goûts populaires d'une démocratie. Il s'est abandonné à sa nature en un jour d'inspiration et de verve, et tous ses personnages se sont groupés pour former un héros, le héros de Richepin, le héros simple et magnifique, qui agit et qui chante, dont la chanson est joyeuse et dont l'action est bienfaisante.

Et maintenant, observez, scrutez et comparez ! Aucun personnage du théâtre de Richepin n'offre les complications décevantes de la plupart des hommes de notre époque. Ils sont tous frères parce qu'ils traduisent tous, sous leurs apparences variées, la philosophie du poète. Cette philosophie est que la bonté est un remède à tous les maux et que l'optimisme est la seule raison de vivre. Cette philosophie est simple aussi. On l'aperçoit telle quelle dès le vibrant et pittoresque et coloré mélodrame de *la Glu*.

La bonté et l'optimisme : Jean Richepin dans tout son théâtre propose à tous les bourgeois cette vérité, cette règle de vie. Dans son œuvre tout entière qui prépare et qui illustre son œuvre dramatique a-t-il fait autre chose que révéler l'âme bourgeoise simple, et parfois grossière et souvent candide et si intensément poétique ! Tous les sujets qu'il chante sont d'abord tous ceux par quoi l'esprit et le cœur du bourgeois sont émus davantage. C'est Dieu dont le mystère les opprime : et Jean Richepin lance contre Dieu une foule de blasphèmes violents. Or, les bourgeois resserrés en

leur étroit milieu sont bouleversés dans leur âme par le spectacle de la mer et de sa majesté furieuse ou calme ; et au fond de leurs boutiques, ils ou elles rêvent éperdument au gain qui leur permettra d'aller vers une plage d'où l'on a vue sur l'infini. Cette impression profonde et confuse que la mer leur communique est élémentaire et vaste. Richepin la déploie magnifiquement dans ses vers : échos dix mille fois répétés de rêves qui hantent les braves gens dans leur pacifique sommeil ! Mais en leur vie réglée, qui donc leur inspire le plus d'admiration terrifiée si ce n'est ces hommes qui vivent hors les lois, courent libres parmi l'air pur dans l'incommensurable étendue des campagnes ou se cachent, indépendants, à travers les bas-fonds des villes ? Gueux qu'ils redoutent, gueux qui les enthousiasment, si différents d'eux dans les romans et dans les mélodrames ; gueux dont Richepin observe passionnément, à l'instar des bourgeois, les généreuses violences, les infamies énormes ou les attendrissantes sentimentalités et qu'il chante, qu'il chante encore, bourgeois incessamment lyrique ! Certes ils sont chastes, les bourgeois et de paroles décentes ! Mais l'amour sexuel et ses gestes ne sont-ils pas un sujet inépuisable de plaisanteries entre les joueurs de manille ! Et tous les bourgeois contemporains jouent à la manille. Que dis-je ? l'aptitude génératrice est celle dont — mâles vaniteux — se glorifient le plus naïvement les bourgeois entre eux, même lorsqu'ils ne sont pas ivres. Richepin répand tout entière cette vanité simpliste dans *les Caresses*. Et ne vous étonnez pas que l'auteur des *Blasphèmes* et des *Caresses* ait écrit *le Chemineau*. Cette diversité, presque contradictoire en apparence, élargit singulièrement son œuvre,

lui assure sa signification, et, en quelque manière sa portée morale ou sociale. Jean Richepin exprime, sous leurs deux aspects opposés, les sentiments universels de l'humanité moyenne. Il exprime les deux tendances extrêmes du commun des hommes : tous leurs instincts d'abord, toutes leurs aspirations ensuite, et le contraste entre ces instincts et ces aspirations l'émerveille ! Sans doute, il subit également presque à son insu l'influence des doctrines littéraires : et en premier lieu, il n'est que plus ardent à céder à son tempérament et à exprimer, avec le naturalisme le plus cru, les instincts débridés des hommes ordinaires, et en second lieu, il chante d'autant plus vivement leurs aspirations poétiques : des extrémités du matérialisme, voilà qu'il est allé, qu'il a sauté jusqu'aux extrémités de l'idéalisme.

Sans doute, dans la vie quotidienne tant de matérialisme et tant d'idéalisme sont impossibles. *In medio stat veritas.* La réalité est entre les deux. C'est parce que l'œuvre de Richepin montre à tous les hommes enchaînés par l'existence de quelles façons ils peuvent s'épanouir, c'est pour cela que son œuvre est humaine. Et n'allez pas prétendre que la philosophie de cette œuvre est superficielle. Jean Richepin n'aperçoit pas par quelles incertitudes est troublée l'humanité d'aujourd'hui : il n'est pas homme à apporter sa solution au problème social du commencement du vingtième siècle. Mais il voit pour quelles causes l'humanité est perpétuellement bouleversée et que ses maux proviennent du désaccord entre ses instincts et ses aspirations... Guérira-t-il ces maux ? En tout cas il ne cherchera pas le remède dans les hypothèses compliquées des hommes de bonne volonté, mais de grande

présomption qui se flattent de préparer l'avenir. Il le cherche dans la vie même des siècles passés. Il se persuade que l'âge d'or est derrière nous, au temps où tous les hommes vivaient à travers le monde, comme les chemineaux, goûtaient le bienfait immense du ciel, de la lumière, du soleil, des étoiles, des fleurs, des arbres, de la nature entière, étaient optimistes, étaient bons, s'exaltaient dans la joie de vivre.

Voilà comment, poète et dramaturge, Jean Richepin est sociologue et moraliste.

Assurément cette sociologie et cette morale paraîtraient un peu vaines et même un peu pauvres, si le dramaturge ne venait les soutenir de ses ingénieuses combinaisons, si le poète ne les enrichissait à son tour de son lyrisme loyal.

Le dramaturge qu'est Richepin sait être, quand il y songe, très habile et vivant. Les péripéties de ses drames pourront être mélodramatiques. Qu'importe ! Elles se déroulent dans une chaude atmosphère. Et un pittoresque énorme retient l'attention de ceux que les événements sont impuissants à émouvoir. Ce pittoresque est extérieur. Jean Richepin est trop sensible à la vie universelle des choses pour ne pas associer toutes les couleurs de la nature aux mouvements de l'action et de l'âme. Et il saura plus que personne autre multiplier les peintures de mœurs, dont le décor accentuera encore la chaleureuse vivacité. Mais le pittoresque est aussi dans les héros eux-mêmes, qui vivent souvent d'une vie trop forte et trop vibrante pour ne pas nous mener où ils veulent...

*
* *

Le pittoresque est surtout dans le lyrisme des vers. Banville voulait que le drame fût éperdument lyrique. Richepin a obéi à la volonté de Banville. Mais il est un des rares poètes dramatiques de notre époque qui ne soient pas lyriques selon les principes de Banville et par imitation de Banville. Richepin a toujours une ampleur et une force particulières et son lyrisme se compare à celui de Hugo.

Dans le drame, le lyrisme se répand en tirades, et s'épanche en couplets. Richepin est toujours disposé à chanter un couplet, à lancer une tirade. Son œuvre dramatique contient la plus belle collection de discours éloquents qui se puisse imaginer. On les pourrait tous réunir en un livre et les poètes, à l'imagination anémiée, y viendraient quérir leur réconfortante pâture Le livre serait d'ailleurs d'une énorme variété. Tous les sujets développés sur tous les tons !

Oui, une ardente verve lyrique anime ces développements. Mais Richepin n'est pas seulement un poète véhément et abondant : il est souvent un poète original. Ses vers savent être matériels, concrets quand il le faut, sans cesser d'être poétiques. Si dans *le Chemineau* Richepin célèbre les beautés idéales — et bien connues — de la vie des champs, il en décrit aussi les vulgaires réalités. Et ces descriptions, pour être vraies, sont cependant savoureuses. Et ce lyrisme, pour être naturaliste, ne reste pas cependant terre à terre. L'élan du poète nous entraîne et il n'est rien que sa poésie ne transforme. C'est en quoi Richepin est un poète original.

Original, il l'est encore par son infatigable virtuo-

sité. Les sujets les plus disparates l'ont inspiré tour à tour. Il a puisé ses inspirations et ses rêves à toutes les sources de la vie. Il s'est trouvé que ce virtuose de l'inspiration poétique était par surcroît un virtuose de la rime et, ce qui vaut mieux encore, du rythme. Sa dextérité est un prodige. Son ingéniosité est une merveille. Il est étonnamment souple en son exubérante fantaisie. Il accomplit incessamment des prouesses. Malheureusement nous avons le loisir de nous apercevoir quelquefois qu'il ne les accomplit pas à son insu, et que ce jongleur émérite essaie, en se jouant et pour se jouer lui-même, des exercices stupéfiants et dangereux. Il ne compte pas seulement sur ses aptitudes naturelles d'acrobate littéraire, mais sur son expérience immense ! Quels tours n'a-t-il pas faits déjà qu'il recommencera en les exagérant !... Néanmoins, cette indépendance, qui paraît extravagante et comme folle, ne l'empêche pas de se plier à toutes les disciplines des vers. Il est plus libre et plus fort, obéissant à des règles tutélaires. Protégé par elles, il s'élance plus hardiment et malgré sa fougue tumultueuse il ne brise jamais l'harmonie. Et cette harmonie s'enrichit souvent de sonorités imprévues parce que Richepin est un virtuose du mot. Il connaît les réserves inépuisables de la langue française. Et il lui plaît de décorer la langue moderne de tous les ornements de la langue ancienne... Là s'affirme le traditionalisme instinctif, spontané de Richepin... On a vu Richepin discourant parmi les académiciens, esquisser la théorie de son traditionalisme littéraire. Il l'a esquissée avec de beaux gestes et de grands éclats de voix. Et, pour ce faire, il a combattu sans y prendre garde « les représentants mêmes de la littérature académique, les tristes sages dont la pénurie verbale a fait croire que le

français était pauvre, les esprits étroits, confits en prétendu, bon goût sous prétexte de modération, sobres jusqu'à la sécheresse, maigres jusqu'au décharnement, et dont la distinction, a pour idéal d'être parfaitement insipide, incolore et neutre... » Et il a exposé sa doctrine, en prêtant le plus poliment du monde aux académiciens des sentiments qui n'ont point coutume d'être leurs sentiments. Il attesta vaillamment le traditionalisme de sa Muse : « Voilà, dit-il, j'en suis certain, l'humble mérite qui m'a valu votre faveur et qui vous a permis de ne point prendre garde à la rudesse souvent débraillée de cette Muse et surtout à la témérité inattendue de sa démarche le jour où, soudain, elle osa venir frapper à votre porte, après avoir si longtemps et si cavalièrement battu l'estrade par des chemins étranges et quelquefois mal famés. Les gens à courte vue qui ne vont pas au fond des choses en montrèrent quelque étonnement et taxèrent la pauvre Muse d'irrévérence. Mais vous, Messieurs, vous ne manquâtes point de lire tout de suite dans ses yeux son respect pour votre histoire, et son admiration absolue pour les grands noms qui font de cette Coupole un ciel resplendissant de nos plus merveilleuses étoiles. Vous n'avez pas mis en doute une seconde, rien que sur la chaleur de son accent, la filiale tendresse qu'elle a toujours témoignée à ces héros de notre race et à la langue divine dont ils sont les Égrégores. Vous avez surtout pris en considération son amour passionné, presque frénétique, de cette langue qu'elle estime la plus claire, la plus souple, la plus riche, la plus belle dont les hommes aient fait usage depuis les Grecs. Vous n'ignorez point que sa dilection pour cette langue avait comme un air de religion, et ne craignait pas d'aller comme celle qu'on a pour Paris,

avec Montaigne, jusqu'aux verrues, avec Mme de Staël jusqu'au ruisseau. « Verrues » et « ruisseau » c'était ici des termes de patois et des vocables argotiques. N'importe ! cet excès même d'amour dont la fureur devenait de la candeur ne laissa pas de vous toucher sans doute, voyant la bonne foi fervente de la pauvre Muse, puisque vous avez consenti à ne pas lui tenir rigueur de son verbe souvent populacier, puisque vous avez sinon absous, du moins toléré son audace à prétendre que le soleil ne cesse pas d'être le soleil quand il se mire dans l'or gras des purins et dans la glu noire des fanges, et puisque finalement vous avez acquiescé sans haut le cœur à ce que je vous la présentasse cette Muse comme une de ces gaillardes ayant pour parangon la Dorine qualifiée par Molière *d'un peu trop forte en gueule*, mais tout à la fois comme une fille saine dont le vocabulaire fleure bon le terroir, comme une dévote aux gloires et aux traditions dont vous avez et entretenez le culte et surtout comme une prêtresse (bacchante, soit, mais prêtresse) vouant toutes ses forces et tout son cœur à l'adoration exclusive de notre langue, si bien que le plus grand crime de cette naïve coupable consiste peut-être en ce qu'elle a voulu, la folle, savoir trop de français parmi de soi-disant sages qui n'en savent plus assez. »

Il n'est pas interdit de croire à l'aveu des écrivains même lorsqu'ils se confessent avec cette impétuosité. Et toutes les déclarations de principes de Richepin sont sincères. Retenons cependant que si sa culture classique affermissait en lui son traditionalisme, ce traditionalisme était conforme à sa nature. Il était, il restait intellectuel et sentimental. Parfois, il a l'air d'un rhétoricien bruyant et exaspéré ; s'il ne se paie pas de mots, les mots le grisent... Et son ivresse qui est toujours d'un

poète n'est jamais feinte. Mais s'il jette pêle-mêle en ses improvisations savantes les mots de tous les siècles, c'est parce qu'il sent en lui l'âme diverse de tous les écrivains qui les apportèrent au trésor de notre langue. Quoi qu'il dise et quand même il écrit des drames d'où l'auteur dramatique doit être absent, Jean Richepin se confond avec ses héros, il se regarde vivre en eux, il vit en eux... et ce sont ses propres sentiments qu'il exprime sans lassitude. Son œuvre c'est, avec l'étalage complaisant d'une culture peu ordinaire, la frénésie multiple d'un « tempérament » extraordinaire... Voilà pourquoi il serait funeste d'imiter l'œuvre de Richepin. Voilà pourquoi on ne peut imiter même l'œuvre dramatique de Richepin parce qu'il n'en est pas absent, parce qu'elle serait sans doute un peu vide et boursouflée, s'il ne l'emplissait pas. Voilà pourquoi Jean Richepin glorieux demeure isolé. Mais on l'aime parce qu'il a trouvé les manières les plus sympathiques de célébrer dans tous ses ouvrages le culte du moi.

Richepin est le plus retentissant , le plus cordial de égotistes.

EDMOND HARAUCOURT

Edmond Haraucourt n'est pas un poète badin. Il lui arrive rarement de rire sous les cieux. Il roule dans son esprit trop de pensées qui sont des mondes, — des mondes où l'on s'ennuie. Il est soucieux du bien, du beau, du vrai, du juste ; et par conséquent du mal, du laid, du faux et de l'injuste. La question de savoir ce qu'est exactement l'âme humaine ne lui est pas non plus indifférente. Tout cela ne prête guère à la plaisanterie. Et les vers de Edmond Haraucourt sont de beaux vers terriblement graves. A ne vous rien céler, Edmond Haraucourt fait de la grande poésie.

Ce poète est un néo-classique. Il est apte à avoir des idées et à les exprimer clairement, fortement, puissamment. Il a le goût de l'ordonnance régulière et majestueuse. Il a de la logique et de la méthode. Il ne s'égare point parmi des développements lyriques. Il va droit, d'un élan sûr. Néanmoins, la trace d'autres influences se relève en ce poète d'intelligence plus que de sensibilité. Haraucourt est imprégné de Victor Hugo. Ne lui a-t-il pas prophétisé au jour de sa mort une influence immortelle !

Lorsque le premier homme, au premier soir du monde,
Vit le soleil rouler vers la mer, il s'enfuit
Loin, seul, sous la paix morne et vaste de la nuit,
Croyant que la lumière était morte dans l'onde.

Le jour revint riant à la terre féconde,
Puis les races passaient, naissaient, mouraient, sans bruit
Et voilà dix mille ans que l'Astre tourne et luit,
Versant à tous les cieux sa chaleur toujours blonde !

Mort immortel, Flambeau du rêve, ô Père, ô Roi !
Tes fils qui t'ont pleuré s'éteindront avant toi ;
Ton âme est un soleil qui plane sur nos âmes.

La splendeur de ton nom vibre dans l'univers,
Et jusqu'au seuil du temps s'enflammant sous tes flammes
Les cœurs refleuriront aux baisers de tes vers.

Car c'est ainsi que Edmond Haraucourt célébrait Hugo en termes enthousiastes, mais raisonnables. Le cœur de ce poète vibre : mais l'esprit reste son maître. Et Haraucourt ne chante pas pour ne rien dire.

Il a célébré Vigny avant Hugo, après Hugo. Il admire, en effet, avec un peu de généreuse envie, Alfred de Vigny, son génie, son âme, son attitude :

Maître au bras fort, géant de bronze et de granit,
Cœur taillé dans l'airain, front moulé pour les heaumes,
Demi-dieu survenu dans le siècle des gnomes,
Près du cercueil ouvert d'un monde qui finit.

O poète ! Du fond des ombres où nous sommes,
Je t'aime et te salue avec un respect saint,
Toi qui portas la mort dans l'orgueil de ton sein,
Sans pousser un seul cri d'angoisse vers les hommes.

Tu mis ta large main sur ta poitrine en feu,
Emprisonnant ton cœur dans sa torture intime,
Et trop fier pour vouloir un renom de victime,
Tu gardas ton secret pour toi seul et pour Dieu.

C'est jusqu'au dernier jour que ta douleur s'est tue.
Les ans s'accumulaient sur les ans ennemis
Tant qu'à la fin, brisé d'effort, tu t'endormis,
Grave, immobilisant ton calme de statue.

Ce n'est point seulement l'hommage d'une piété réfléchie. C'est le sonore cri du cœur. Haraucourt aspire à ressembler à Vigny — poète idéal. Si ce n'était à Vigny, ce serait à Leconte de Lisle sans doute. Haraucourt est impressionné profondément par la majesté littéraire des *Poèmes barbares*, des *Poèmes antiques*, plus encore par l'esprit du poète qui se décide à garder une impersonnalité impassible, par hauteur, semble-t-il, et par dédain !

Unissez toutes ces admirations et toutes ces inspirations, représentez-vous un poète qui a étudié toutes les doctrines philosophiques et particulièrement les nouvelles, qui a aimé surtout les théories du positivisme moderne, qui a le goût de vivre, mais observe constamment sa vie et la juge, se sent faible et d'autant plus faible qu'il veut vivre davantage, cède aux impulsions de ses instincts au moment qu'il croit leur résister, a des regrets, des remords, des repentirs, car s'il n'est pas croyant, il reste chrétien, néanmoins va dans la vie vers l'éternité avec une sorte de noblesse agressive parce qu'elle se sent fragile : tous ces éléments s'amalgament et la poésie ample et farouche de Edmond Haraucourt jaillit. Haraucourt dédie à Leconte de Lisle le premier poème de *l'Ame nue*. Leconte de Lisle dissimulait son âme aux regards des hommes. Edmond Haraucourt expose qu'il leur montrera, au contraire, la sienne toute nue.

Garde dans ton cœur fier le dégoût du mensonge,
Superbe de cynisme et de triste impudeur,

Montre à tous comme à moi le cancer qui te ronge,
Déshabille ta vie et fais voir ta laideur.

Tant pis si l'on te hue et si la foule infâme,
Pour se punir de toi te choisissant martyr,
Vient souffleter son âme au miroir de ton âme !
Le monde ne vaut pas qu'on daigne lui mentir.

Mentir, c'est dégrader ses vices et sa honte !
Tout nu, marche tout nu ! Sois l'apôtre du vrai;
Dans les tentations que ta faiblesse affronte
Défends à ton orgueil de dire : « Je vaincrai ».

C'est bien le même orgueil que celui de Leconte de Lisle. Peut-être seulement l'orgueil de Edmond Haraucourt est-il plus acrimonieux, parce qu'il est plus douloureux.

La tristesse humiliée du poète considérant sa vie est poignante. Son orgueil se rebelle et se raidit ; mais le poète souffre, et il éprouve ces souffrances qui dans les siècles de foi conduisaient aux cloîtres et agenouillaient près des autels les êtres d'action intense. Le poète a bien essayé de se réconforter dans la volupté ; mais cette homéopathie morale ne lui a pas réussi extrêmement. Il chante avec une frénésie sombre et sauvage le ventre de la femme, magique bouclier dont il a couvert son cœur, Égide de Vénus, Gorgone d'ivoire.

Méduse qui fais fuir de mon cœur attristé
Le dragon de l'Ennui dont rien ne me délivre;
Arme de patience avec qui j'ai lutté
    Contre tous les dégoûts de vivre !

Je t'aime d'un amour fanatique et navrant,
Car mes seuls vrais oublis sont nés dans tes luxures
Et j'ai dormi sur toi comme un soldat mourant
    Qui ne compte plus ses blessures.

Décidément, la volupté est un remède surfait aux inquiétudes de l'âme. Et Haraucourt cherche partout un remède plus efficace. En vain. Il remue et triture ses tortures. Il ne découvre nul moyen de les adoucir. Il fait sur lui-même un suprême effort, et voici qu'il devient stoïque. Le stoïcisme désabusé mais éloquent est son refuge et sa vengeance. La littérature aussi, car tout de même Haraucourt prend quelque plaisir à se raconter; et il lui serait pénible de souffrir moins, s'il devait perdre ainsi des sujets et des occasions de méditations lyriques :

Tels sont mes vers, figés dans leur gravité morne,
Et qui hurlaient en moi comme une mer sans borne.
Ils hurlaient des chagrins dont j'ai pensé mourir,
Mais quand je les écris j'ai fini de souffrir...

Les poètes ont ainsi des consolations ! Convenons que Haraucourt les mérite bien pour la noblesse de sa confession poétique. — C'est une confession, en effet, avec tous les examens de conscience préliminaires, concomitants et subséquents ! La confession, certes, est magnifique et presque insolente en son humilité présomptueuse. Ce pénitent lyrique convoque trop volontiers les mondes à l'écouter. Il ne murmure pas ses péchés. Il les clame; et ses clameurs ne vont pas sans redondance ni boursouflure. Mais, le plus souvent, quelle harmonieuse gravité ! et les poèmes se développent en lignes fermes, nettes et pures. Quelle majesté ! Quelle grandeur ! On sent, de reste, que ce poète philosophe, accédant au théâtre, ne se proposera pas de régénérer le vaudeville.

Il ne s'adonnera même pas à séduire par des gentillesses. Haraucourt manquera toujours de grâce. Il est

médiocrement délicat et fin. La mièvrerie n'est pas son fait. Mais il édifie des œuvres de force et d'ampleur.

Il prétend étudier les passions et les idées qui dominent les hommes, les grands symboles qui éclairent l'évolution de l'humanité. Il n'est point capable de créer des symboles nouveaux, d'imaginer des conflits où les passions humaines s'entrechoqueront avec une puissance inattendue, de faire jaillir de ce choc une lumière plus vive sur le fond de l'âme. Il se rattache donc, il se raccroche donc aux immortelles légendes si expressives en leur simplicité, — c'est *Héro et Léandre*, c'est *Circé* — aux chefs-d'œuvre littéraires que l'esprit des hommes a déjà pénétrés — c'est *Shylock*. Et nous sommes contraints d'évoquer Shakespeare ou Vigny avant de considérer Haraucourt. Il s'essaie donc à dessiner de nouveau les types généraux par lesquels la noblesse ou la bassesse, la vertu éblouissante ou le vice prestigieux se personnifient. C'est *Jésus*. C'est *Don Juan*. Ici et là, Edmond Haraucourt interprète, non sans originalité, le sens des légendes, ou des créations poétiques, ou des événements héroïques de l'histoire spirituelle et morale. Il accepte pour sien le dépôt dont les générations ont, au cours des siècles, enrichi ces événements, ces créations ou ces légendes. Il y ajoute l'apport de son époque et aussi l'apport de sa propre pensée. Ainsi les œuvres largement ambitieuses de Edmond Haraucourt sont des œuvres significatives. Elles constituent, en leur lyrisme dramatique, des documents sur notre évolution et sur nos aspirations.

Ces documents, Edmond Haraucourt les collationne systématiquement. Quand il écrit *Don Juan de Manara* qui est, avec *la Passion*, son œuvre capitale, il s'en-

quiert de toutes les transformations du type de Don Juan à travers les âges, il fait l'analyse du type et la critique des transformations. Il n'est pas seulement le poète qui, dans un élan spontané, complète les ébauches antérieures de grands lyriques et de grands dramaturges, il est l'historien des esprits et des âmes, et sachant où il va, il sait d'abord d'où il vient. Il assure chacun de ses pas. Ce poète, philosophe autant qu'historien, ne confondra point les doctrines et les temps. Il ne mettra dans son ouvrage ou dans son héros que des éléments classés avec soin.

Don Juan, Faust sont comme Caïn, comme Prométhée, des révoltés. « Car Faust et Don Juan, ces deux frères, nos ancêtres, représentent bien plus qu'une légende : ils sont un mythe. Ils appartiennent à l'histoire de la religion, à l'histoire morale de l'Europe ; ils sont les deux saints caïnistes, les deux fils aînés de Satan, et ses vengeurs, le double relèvement du vaincu qui, tombé du ciel une première fois, enfoncé dans l'abîme par Jéhovah triomphant, a rêvé de rébellion dans la profondeur des ténèbres. Pendant quelques milliers d'années, sourdement, au fond de la terre, au fond de l'âme, la révolte a fermenté, germé, pour sortir et s'épanouir en cette double floraison : Don Juan, Faust. Car, en vérité, qu'est-ce donc que Satan, sinon l'Homme ? Sinon les instincts de l'homme nobles et bas, la Chair et la Pensée. Les phases de la révolte sont distinctes. Mais si un Don Juan prêche le droit de vivre, il le prêche toujours d'exemple. Au reste, chaque époque le comprend à sa guise. Dans le moyen âge, il n'est que la brute en délire, le péché de la chair, la folie de luxure, l'instinct déchaîné, mais l'instinct inconscient, symbole de la bête humaine en révolte contre l'homme et Dieu.

Et tel est le Don Juan de Tirso de Molina. Molière le transforme. Son Don Juan n'est guère amoureux. Mais il est démolisseur, et pour libérer les hommes, fonce sur les dogmes et sur les cultes. C'est le Don Juan de la pensée libre : de loin il prophétise et prépare déjà une révolution. D'autres poètes le modifient encore : Mozart, Byron, Musset, Gautier, Baudelaire. Les esprits les plus différents s'attachent tour à tour à Don Juan, et, peu à peu, lui prêtent la conscience de ses actes. Il n'est plus la bête débridée, mais l'homme qui réfléchit et qui se juge. « Il va venir au château de Miremonde. Henri Roujon lui apporte le regret — dans une maison de recueillement, du fond de laquelle Don Juan lassé mire le monde ; car un palais très gris a remplacé les rouges gouffres de l'enfer, et nul n'est damné... Pour la première fois, Don Juan trouve son châtiment en lui. Il a rencontré l'élue et ne la reconnaît que lorsqu'il a passé. Regret égoïste et qui n'est pas encore un repentir. Le libertin n'est plus damné, mais il n'est pas encore sauvé. » Nous allons racheter Don Juan et de la terre vainement parcourue le ramener au ciel. Qui a conduit, qui a sauvé Don Juan? Laverdan et Dumas père disent : la femme. Zorilla dit : la grâce, et il le fait mourir. Mérimée dit : lui-même et il l'enferme dans un cloître. Haraucourt intervient (1) et il précise le salut de Don Juan par la charité, par la piété, par l'amour de Dieu.

Il prend le Don Juan de la réalité, Don Juan de Manara qui naquit à Séville précisément vers l'époque où

(1) Mounet-Sully et Pierre Barbier : *la Vieillesse de Don Juan*. Don Juan devenu vieux, excite encore l'amour, d'une jeune fille. Mais il prévoit les déchéances de la vieillesse ; et il se suicide généreusement — pour ne pas se survivre. — De Pierre Barbier, un petit drame, *Vincenette*.

Tirso de Molina apportait au théâtre le type de Don Juan. L'antique Tenorio ensanglantait la scène, le jeune Manara épouvantait la ville. L'un et l'autre se répondaient. Le peuple s'y trompa et les confondit, mais il fut frappé par la conversion, les remords et la contrition de Manara plus encore que par ses débauches. De se révolté, il fit un saint. Et voici que Don Juan de Manara doit épouser Dona Dolorès, la fille aînée du Commandeur, alors que Don Miguel de Solis épousera la cadette, Dona Luscinde. Don Juan désire aussitôt Luscinde parce qu'elle ne doit pas être à lui. C'est un impulsif. Mais Haraucourt ne manque pas d'établir avec toute la finesse moderne la psychologie de ce héros, et d'analyser son avidité de vivre et de jouir :

. . . . . . .C'est un ogre ! Il s'affame
Sitôt qu'il voit les gens avoir de l'appétit :
J'ai soif, il boit ; j'ai faim, il mange et tout est dit.
Il aimera ce qu'il n'aime pas, si je l'aime.
Il veut tout, il prend tout, par force ou stratagème.
Tout est bon ! Un gueux chante, il désire sa voix ;
Il voudrait être tous les hommes à la fois :
Les heureux, les souffrants, être pauvre, être riche,
Être jeune, vieux, mort, être tigre et caniche.
Il ne veut que le quart de tout ce qu'il voudrait
Et ne mourra, s'il doit mourir, que du regret
De mourir sans avoir vécu toutes les vies !

Il séduira donc immédiatement Luscinde. Elle résiste, se perce d'un poignard. Le Commandeur survient. Il le tue. Don Miguel et l'Inquisition soupçonnent Don Juan du crime, le poursuivent. Don Juan leur échappe, arrache Dolorès, toujours amoureuse, du couvent où elle est entrée, puis se convertit, non sans tuer

Don Miguel qui le provoque. L'effort de Haraucourt est de prouver que Don Juan, en allant à Dieu, ne transforme pas, mais épanouit sa personnalité. Un immense besoin d'expansion dilate l'âme de Don Juan; — à l'étroit en lui-même, il aspire à sortir de lui; il se projette et rayonne; il envahirait l'infini. L'amour est la vibration la plus intense; il se jette dans l'amour. Aucun baiser pourtant ne l'assouvit. La femme l'emporte au bord du ciel, mais jamais jusqu'au ciel. Tout prend fin : il rêvait d'infini ! Tout est relatif : il rêvait d'absolu ! Et Don Juan retombe à chaque essor. N'est-il donc pas un amour sans lendemain, toujours fidèle et toujours vierge ? Une possession qui soit sans désillusion, ni souillure ? Un baiser qui reste divin ? Soudain, une lumière se fait dans cette âme obscurcie. L'être infini, absolu, abstrait, il existe, et c'est Dieu ! L'amour, infini, absolu, abstrait, il existe, et c'est la foi ! Le grand baiser, c'est la prière. Le Mayor, le chef de la congrégation comprend cela aussi bien que Edmond Haraucourt lui-même, il l'exprime en bons termes à Don Juan :

L'amour qu'on doit à Dieu, tu l'offrais à la femme...
Quand ta soif d'idéal s'altérait de beauté,
Tu tendais tes deux mains vers sa forme charnelle,
Mais c'était l'infini que tu cherchais en elle
Et l'infini, c'est Dieu !...

Cette idée se complète d'une autre idée : la religion brutale et qui châtie est morte ; à elle se substitue la religion épurée qui pardonne et qui relève, la religion de Jésus doux et bon :

. . . . Je suis l'aube qui point
L'aube de charité qu'annonçait Jean-Baptiste ;
Moi, le trésor du pauvre et la gaîté du triste,

Je suis l'aube d'amour qui sort des nuits sans fond.
On m'attendait, je monte, et les ombres s'en vont!

Ainsi parle Jésus dans *la Passion*. Le Mayor pourrait parler ainsi dans *Don Juan de Manara*. Les deux œuvres de Haraucourt se prolongent, en effet, et s'harmonisent. Tourmenté par la vie, le poète veut apporter la paix aux hommes (1). Il établit pour eux des refuges, — des refuges dans la foi religieuse. Il tire des Évangiles tout ce que les Évangiles peuvent donner, lui qui n'est pas croyant, mystique seulement avec tristesse et force. Il rassemble leurs enseignements. Il accommode Jésus-Christ au goût contemporain. Il fait de lui l'apôtre convenable pour les besoins impérieux de notre âge secoué d'inquiétudes et traversé d'angoisses. Une évolution sociale se produit, qui rend la vie plus âpre à tous et universelle la guerre des hommes contre les hommes. Les aspirations au calme, à la sérénité sont d'autant plus ardentes! Jésus intervient qui les symbolise toutes. Il est le philosophe moraliste prêchant l'équité par la bonté, conciliant les haines par la douceur, prophétisant l'avènement de Dieu, autant dire le règne de la vertu sur la terre. Jésus prêche d'exemple. Il se sacrifie à sa cause. Il est un caractère et un cœur. Le réformateur le plus digne d'estime, en vérité. O pathétique héroïsme, qui s'emploie en dépit des hostilités de ceux qu'il sert! Jésus, pour accomplir le bonheur des humbles, est la proie de la populace. Les prêtres et les pharisiens, d'une hypocrisie sommaire, sont inoffensifs, réfrénés par

(1) Charles Grandmougin, éloquent et convaincu, a écrit des drames en vers : *le Christ*, *l'Enfant Jésus*, *le Long du Calvaire*, un *Prométhée* et aussi *l'Empereur* (Napoléon de 1807 à 1821), où un poète épique se révèle parfois.

la politique modération de Pilate, assez timoré cependant pour rappeler le Félix de *Polyeucte*. Mais Pilate est apeuré par les menaces de la foule qui le déclare traître à Rome. La foule, incompréhensive et féroce, arrache à la pusillanimité de l'intelligence débonnaire le supplice de son sauveur. Jésus connaît la mort qui lui est réservée. Il s'y prépare avec une vaillante résignation. Il souffre parce qu'il se sent homme plus encore que Dieu. Il sait le prix de la vie qu'un idéal éclaire. Il est rallié à cette vie par les affections et les dévouements, même fragiles, qui l'entourent et qui l'aident, par l'immense tendresse maternelle de Marie. La mère du Christ apparaît, effacée et modeste, dans les Évangiles. L'interprétation mouvante des Églises a, peu à peu, fait d'elle la Vierge, Marie immaculée. Haraucourt voit en elle la Mère, se fiant, avec une idolâtrie aveugle, à son fils qu'elle ne comprend pas, mais ardente, par-dessus tout, à le protéger par son amour contre la mort ; et ses plaintes pressantes, déchirantes retentissent, à travers toute *la Passion*. Marie est la mère moderne, prenant sa part — et c'est du commencement jusqu'à la fin une part de douleurs — à la vie de ses fils dans la cité. Jésus se résigne néanmoins à périr, pour que son œuvre prospère :

O terre ! ô race humaine ! ô déplorable monde
Qui cherches la lumière en marchant dans la nuit,
Cruel à qui te sert et doux à qui te nuit,
Qui voudrais adorer et ne sais que maudire !
O race dont l'amour s'acquiert par le martyre,
Qui charges tes bourreaux d'auréoler tes saints,
Monde d'incertitude et de dogmes malsains
Où l'homme doit mourir des lois qu'il fait pour vivre,
Tu tends tes bras vers Dieu pour que Dieu te délivre.

Et lorsqu'il vient, l'ami si longtemps attendu,
Tu dresses son gibet pour croire à sa vertu !
Tu couronnes de sang les fronts qui sont augustes.
Ta justice fleurit sur la tombe des justes
Et ton cœur ne comprend que le verbe des morts :
Leur cri n'arrive à toi qu'à travers ton remords,
Car ta colère est prompte et ta sagesse est lente.
O terre, o pauvre terre, inquiète et dolente,
Terre qui fait périr les bons au nom du bien,
Puisqu'il te faut encore du sang, voici le mien !

Cet héroïsme désabusé ne sera pas vain sans doute : il est celui de tous les apôtres qui sèment les idées neuves pour que d'autres en recueillent plus tard, plus tard, le lent mais inévitable bienfait... Ainsi le Jésus de Haraucourt est le frère du Jésus de Renan.

Il procède de Renan en ses idées comme en son éloquence. Il fleurit joliment ses paraboles apostoliques. C'est un artiste du verbe, comme nous disons :

Lorsque le vieux figuier ouvre ses jeunes feuilles
Où la brise en chantant secoue un reflet bleu,
Vous dites que l'été va fleurir avant peu
Et que le mois est proche où mûriront les figues.
— Lorsque, prêt à toucher le prix de ses fatigues,
Le laboureur regarde errer à travers champs
L'onde d'argent qui court sur l'or des blés penchants,
Il bénit le Seigneur, prend sa serpe, l'aiguise,
Et s'en va d'un pas fier vers la moisson conquise.

Il a aussi une onction toute renanienne, et une sentimentalité plus moderne encore. Il a la rhétorique caressante d'un prêtre élégant des paroisses mondaines qui a médité les poètes de salon.

Je ne regretterai des choses de ce monde
Que la douceur des mains aimantes, le regard
De l'ami patient à l'ami qui vient tard,
L'épaule où l'on s'endort, le bras où l'on s'appuie,
Le clair sourire où monte une âme épanouie,
Le silence éloquent et profond des adieux.

Grâces et délicatesses furtives ! Mais Haraucourt conserve presque toujours la fermeté grave — austère même — de son talent majestueusement ordonné. Il s'adapte à ses sujets, et dans *Don Juan* traduit ses pensées avec le mouvement et la couleur que l'époque, le milieu, tout le drame comportent, et certaines scènes véhémentes et ardemment pittoresques rappellent *le Cloître* de Verhæren. Dans *la Passion*, les péripéties d'un drame à nul autre pareil se déroulent avec une ampleur lente, une noblesse auguste et religieuse ! Et l'homme de notre temps se manifeste, libre, fort, et d'une loyauté vigoureuse, gardant, de son parcours à travers les cosmogonies, les doctrines, les dogmes, la douleur de ses inquiétudes et la fierté de ses aspirations, profondément humain dans ses généralisations sévères et un peu compassées. Il est, au théâtre, un poète philosophe superbe, grandiose et sombre.

AUGUSTE DORCHAIN

En l'espèce, Auguste Dorchain s'écrit Shakespeare : et Shakespeare se prononce Auguste Dorchain. Aussi bien, c'est une grande question de savoir si on peut commodément et normalement traduire ou adapter Shakespeare pour la scène française, même lorsqu'on est à la fois poète et Auguste Dorchain, s'il est plus raisonnable, en outre, de le traduire ou adapter en vers, ou plus sage en prose.

Du moins, les efforts ont été nombreux et ils se produisent avec une régularité périodique pour acclimater Shakespeare sur nos scènes et pour le naturaliser français. Est-il possible que ces efforts apportent à notre théâtre poétique une vigueur et une jeunesse nouvelles ? Non, si Shakespeare est utile à la régénération constante de notre théâtre qui a constamment besoin d'être régénéré, c'est parce que tous les poètes ont lu Shakespeare, lisent Shakespeare, liront Shakespeare, furent, sont et seront les familiers de Shakespeare. Et dans la suite des années, quelque chose du théâtre et de l'esprit de Shakespeare a pu, a dû s'infiltrer, s'insinuer dans

beaucoup d'œuvres qui ne se réclament nullement de Shakespeare plutôt que dans les œuvres mêmes de lui que de bons ouvriers des lettres ont traduites ou adaptées à l'usage des bourgeois lettrés de France. D'ailleurs la foule la mieux intentionnée demeure réfractaire aux beautés formidables et un peu repoussantes de Shakespeare. Ne disons pas que le génie français répugne à la libre allure du théâtre de Shakespeare. Raoul Rosières a depuis longtemps démontré, mieux, a depuis longtemps constaté un fait qui est l'évidence, celui-ci : la forme dramatique shakespearienne pourrait être considérée comme la forme propre du théâtre français. C'est le théâtre français qui la créa, en effet, et qui, après en avoir usé durant trois cents ans, la fournit à l'Angleterre, et on conviendra que Jean Bodel, que maître Adam de la Halle sont plus près de Shakespeare que de Molière.

Mais, en réalité, le théâtre de Shakespeare ne s'accorde plus avec nos habitudes d'aujourd'hui : il faut nécessairement tailler, coudre et recoudre, pour découdre, disjoindre et rajuster. Il faut nécessairement accommoder Shakespeare moins à nos habitudes d'esprit qu'à nos habitudes de mise en scène. Jadis, on le jouait sans décors, parce qu'on n'avait aucun moyen de varier les décors pour tant de scènes variées. L'industrie ou, si vous préférez, l'art des décors, a prospéré de nos jours ; et maintenant on supprime les scènes gênantes de Shakespeare afin de pouvoir placer les autres dans des décors différents. C'est le progrès. Et l'on arrange le tout au petit bonheur : et il resterait à prouver que cela est un grand malheur. Mais sous l'influence de cette transformation des arts annexes et accessoires du théâtre, sous l'influence aussi du goût que deux ou trois siècles de théâtre à peu près classique nous ont

donné pour la régularité plus harmonieuse de l'œuvre et pour le développement mieux enchaîné de l'action, on en est venu à arranger Shakespeare d'une manière sobre et ordonnée qui est, s'il vous plaît, la manière française... O Shakespeare !

Ce penchant s'est accentué sous l'influence des poètes. Les poètes ne sont pas des êtres particulièrement dangereux, mais ils ont besoin d'être surveillés de très près. Plusieurs se sont voués à mettre Shakespeare en vers français ! Faut-il en rire ? Doit-on s'indigner ? Le Shakespeare énorme, truculent ou de la fantaisie la plus diverse ou de l'éloquence la plus abondante, enfermé, enserré dans les petites boîtes, à compartiments égaux, des alexandrins ! Du Shakespeare en conserve ! N'est-il pas dépouillé de ses arêtes, de ses nerfs et de tout ce qui fait sa force, et de tout ce qui constitue son originalité ? Plus ou moins... Et dans le travail qu'accomplit, à la sueur de son front, le versificateur, j'allais dire le poète, pour introduire Shakespeare trop grand dans les compartiments trop petits de la poésie française, il supprime, il efface, il atténue, il diminue, il affaiblit ou il bouleverse ou il dénature Shakespeare, il ôte à son insu Shakespeare et il met Jules Lacroix ou Paul Meurice ou, s'il vous plaît, Jean Aicard...

Mais les Français ont du goût, même privés de talent. Ils se résolvent donc peu à peu à faire systématiquement ce qu'ils ne peuvent pas empêcher et à interpréter délibérément Shakespeare.

Voltaire comprenait l'esprit français, sinon l'esprit anglais, lorsqu'il voulait façonner Shakespeare à la Racine. Et Ducis, comme chacun sait, le façonnait, à la Voltaire. Puis on a arrangé ses drames à la d'Ennery et

ses comédies à la Musset. Puis il y eut un *Hamlet* qui est bien de Shakespeare mais qui est aussi d'Alexandre Dumas et de Paul Meurice lesquels s'entendaient à écrire des vers plats. Paul Meurice entreprit d'ailleurs de montrer qu'il était capable de les écrire tout seul : et il fit *Struensée.* Puis il advint que vint Jean Aicard et il arrangea le tout à la Jean Aicard... Vigny avait fourni l'exemple et le prétexte. Il écrivait dans la préface *d'Othello*: « Si le traducteur n'était interprète, il serait inutile. J'ai donc cherché à rendre l'esprit non la lettre. » Et voici « la traduction savante et la vivante ; l'une destinée à donner une idée la plus exacte possible du texte étranger, l'autre destinée à produire l'impression même du texte original en le faisant oublier. » A cette interprétation, Jean Aicard, s'applique hardiment; Jean Aicard qui connaît la prose, même lorsqu'il écrit en vers, et puis Louis de Gramont que Jean Aicard ne décourage pas d'écrire un *Othello* très libre qui n'est pas tout à fait *l'Othello* de Jean Aicard. Très libre, plus libre encore, *Beaucoup de bruit pour rien*, du charmant Louis Legendre, qui avait tant de grâce légère, d'aisance fine, et (lisez *Pylade*), tant de finesse dans l'esprit. Le poète n'emprunte plus que le point de départ à Shakespeare et il s'en vante. Très libre, plus libre encore, *Shylock* d'Edmond Haraucourt, qui, avec une indépendance téméraire peut-être et une volonté obstinée de fantaisie lyrique, a recomposé l'œuvre de Shakespeare, nous laissant ainsi la certitude qu'il l'avait d'abord décomposée. Très libre, plus libre encore, *le Conte d'avril* dont Auguste Dorchain prend l'inspiration dans la *Douzième Nuit* de Shakespeare, et c'est peut-être à la faveur de cette œuvre que l'on peut le mieux déterminer ce qu'est devenu Shakespeare dans

le théâtre poétique de France depuis cinquante ou soixante ans et de quel secours il est pour nos poètes.



Poète lui-même, Auguste Dorchain, et poète exclusivement. Idéaliste plein de pudicité, il est poète psychologue et en même temps poète moraliste. Son lyrisme est d'une sagesse exemplaire. Il impressionne par sa sincérité attentive et sa patience approfondie. Il écrit, dès 1880, des vers traditionnels avec une élégance surveillée, car si les fougueuses inspirations lyriques ne lui sont point naturelles, il ne saurait, en écrivant, s'abandonner à des élans excessifs. Quelles inspirations sont donc les siennes ? Il n'en a qu'une et elle touchait le mélancolique et pensif Sully-Prudhomme : « La source en est prise, constatait-il obligeamment, dans les plus nobles et les plus intimes souffrances de la jeunesse. Les mœurs, en France, où l'on ne connaît pas les vraies fiançailles, rendent très difficile, depuis la puberté jusqu'au mariage, la condition des jeunes gens qui se respectent. Le jeune homme est à peu près abandonné à lui-même pour résoudre le cruel problème qu'impose à la conscience notre état social. Comment cédera-t-il, sans déchoir, aux instincts les plus impérieux des sens, dont le cœur se fait complice avant qu'il puisse loyalement les satisfaire ! De là des scrupules pleins d'angoisse, des défaillances et des luttes héroïques, tout un drame intérieur éminemment poétique. » Sully-Prudhomme avait une âme exquise. Auguste Dorchain aussi, d'ailleurs. Et peut-être que tous les jeunes gens n'endurent pas très vivement ces nobles et intimes souffrances dont parle

Sully-Prudhomme et qui incommodent si fort Auguste Dorchain. Mais pour les démontrer et pour les analyser complaisamment, une grande délicatesse importe. Cette délicatesse se trouve à demeure dans la poésie d'Auguste Dorchain. Une sincérité absolue importe encore davantage. La sincérité, dans ce cas, est indispensable : elle devient une vertu fondamentale, une vertu essentielle : cette vertu, Auguste Dorchain la possède avec toutes les autres.. Et il l'épanche avec grâce et avec ampleur. Il lève ses yeux purs vers les étoiles.

A l'heure où sur la mer le soir silencieux
Efface les lointaines voiles,
Où, lente, se déploie, en marche vers les cieux,
L'armée immense des étoiles,
Ne songes-tu jamais que ce clair firmament,
Comme la mer, a ses désastres,
Que, vaisseaux envahis par l'ombre à tout moment,
Naufragent et meurent des astres !
Vois-tu vers le zénith cette étoile nageant
Dans les flots de l'éther sans borne ?
L'astronome m'a dit que sa sphère d'argent
N'était plus rien qu'un cercueil morne.
Jadis dans un superbe épanouissement
D'un troupeau de mondes suivie,
Féconde, elle enfantait majestueusement
L'Amour, la Pensée et la Vie.
Tous ses bruits, un à un, se sont tus sous le ciel,
L'espace autour d'elle est livide ;
Dans le funèbre ennui d'un silence éternel
Elle erre à jamais par le vide.
Pourtant, elle est si loin que depuis des mille ans
Qu'elle est froide et solitaire
Le suprême rayon échappé de ses flancs
N'a pas encore touché la terre.

On ne sait pas qu'elle est morte et des couples enlacés la prennent à témoin de l'éternité de leur rêve. Mais, demain, elle aura disparu comme les serments qui parlent d'éternelles amours. Ainsi... Ainsi le poète à la terrasse d'un café des boulevards, le soir, suit,

D'un chaste et douloureux désir,
Chaque jeune femme qui passe.
Il semble que leurs yeux aient gardé les douceurs
Des illusions éphémères :
Souvent tu les dirais pures comme nos sœurs
Et tendres comme nos mères...
Parmi celles pourtant qui, ce soir, ont passé
Et que tu crois encore vivantes,
Hélas ! combien déjà dont le cœur est glacé,
Dont les lèvres sont décevantes !
Ami, qui, comme moi, quand revient le printemps,
Rêves d'immuables maîtresses,
Et portes en ton cœur inquiet de vingt ans
L'indicible soif des caresses,
Si tu ne veux toujours et vainement souffrir
Choisis vite une blanche épouse
Dont la fleur pour toi seul commence de s'ouvrir,
De son vierge parfum jalouse.
Celle-là peut aimer, celle-là seulement
Peut être constante et fidèle ;
Et sans craindre l'oubli de ton premier serment
Tu vivras heureux auprès d'elle.

Par conséquent, le poète doit se garder prudemment de toutes les femmes qui passent, et dont les yeux brillent d'une flamme. Le reflet est encore dans les yeux, mais le foyer n'est plus dans l'âme. Ce sont des étoiles éteintes... Telle est donc la poésie tout entière d'Auguste Dorchain : une harmonie poétique lentement élaborée et agréablement musicale, le souci moral.

la fine précision de l'analyse sentimentale, et pardessus tout une attendrissante, une émouvante sincérité qui excuse le jeune homme et justifie le poète.

Or, ce poète d'intimités virginales et de chastes rêves, ce poète si doux affronte Shakespeare, et la *Douzième Nuit* lui inspire *Conte d'avril*... Je lis *Conte d'avril* : mais où est donc Shakespeare que je cherchais ?

Shakespeare prend le sujet de sa capricieuse comédie dans un récit de Bandello : « Niémola amoureuse de Lattantio va le servir déguisée en page : comment après beaucoup d'aventures, elle se marie avec lui et de ce qui advint à un sien frère. » Ce frère était jumeau et de parfaite ressemblance avec lui. Shakespeare prend l'idée de la bouffonnerie dans diverses farces italiennes. Et il écrit, en effet, une farce énorme et débridée, dont les principaux personnages sont des bouffons, et où les scènes grotesques tiennent presque toute la place, où sir André Malejoice, sir Tobie Bedaine, noceur et bambocheur comme lui, le clown Feste sont les héros d'aventures comiques et extravagantes dialoguées en calembours et en coq-à-l'âne et qui s'enchaînent comme elles peuvent, avec une vigoureuse incohérence. Auguste Dorchain se souvient de cette force exubérante, rude et grossière, et il écrit un joli conte d'avril, un gentil conte de printemps qui est la plus gracieuse, la plus fraîche et la plus pure histoire d'amour.

Si la scène est presque constamment située sur une place où les personnages entrent, sortent à leur gré, se rencontrent ou se dissimulent au gré du poète, si les quiproquos produits par la ressemblance totale de Silvio et de sa sœur Silvia déguisée en page, qui, sé-

parés naguère par un naufrage, se retrouvent maintenant comme par hasard dans la capitale d'une imaginaire Illyrie, si ces quiproquos étant un peu ingénus sont un peu arbitraires et factices, du moins Auguste Dorchain a cherché à combiner tous ces éléments en une pièce régulière, en une pièce française... En outre, il s'est entièrement dégagé des développements et de la conception même de Shakespeare. Auguste Dorchain vous dirait lui-même que l'aventure amoureuse du duc d'Illyrie, Orcino, est le sujet même de sa pièce, car le sujet en doit être moins dans l'anecdote que dans la situation morale des personnages principaux. Orcino croit aimer Olivia parce qu'elle est belle, parce qu'il est artiste et poète pour elle, mais il ne l'aime pas : amour de tête. Orcino ne croit pas aimer Viola qu'il prend pour un garçon, cachée sous le nom et l'habit de Silvio, son frère. Mais toutes ses impressions, tous ses actes, toutes ses paroles révèlent, d'acte en acte, une inquiétude, un pressentiment, une douceur, une douleur enfin d'amour qui le mène, après une suite de péripéties aimables et simples, au plus sympathique mariage : amour de cœur. La progression de l'amour de cœur chassant peu à peu l'amour de tête : c'est l'œuvre d'Auguste Dorchain.

Auguste Dorchain croira avoir fait une comédie à la Marivaux plutôt qu'une comédie à la Shakespeare. Viola prend des habits d'homme comme Silvia, dans *les Jeux de l'Amour et du hasard*, prend les habits de la suivante Lisette. Et que se passera-t-il entre des cœurs faits l'un pour l'autre, si un vêtement emprunté fait hésiter les amants sur la condition sociale l'un de l'autre, comme dans *les Jeux de l'amour* ou sur le sexe de l'un d'eux, comme dans *Conte d'avril* ? Et les poètes

n'ont-ils pas le droit d'instituer de ces symboliques expériences, si elles servent à montrer — dans une fable qui nous conduit loin du domaine de la réalité, mais dans celui de la vérité essentielle — les inconscients et divins mouvements de deux âmes qui s'attirent à travers les malentendus, à travers toutes les erreurs, et malgré tous les obstacles? Mais oui, mais oui! Et les poètes ont tous les droits. Ne discutons point cependant sur des apparences. Auguste Dorchain, s'inspirant de Shakespeare, peut croire, d'après des ressemblances tout extérieures, avoir fait une comédie à la Marivaux; il a fait une comédie à la Dorchain.

Il y a mis l'âme même du poète Dorchain et n'y a mis qu'elle. Il a obéi à la loi inéluctable de sa nature : il a peint l'amour le plus pur et le plus frais. Les héroïnes nécessairement nous émerveillent par leur réserve et par leur pudeur sentimentale. Elles sont deux : l'une qu'en tout état de cause nous supposons coquette, et qui cherche d'ailleurs à exciter l'amour, puisqu'elle aime et puisqu'elle veut être aimée, Olivia ; elle est sage comme une image et sa pudicité n'a d'égales que son élégance et sa poétique modération; l'autre qui est une frêle jeune fille et qui porte des habits d'homme, ce qui ne gâte rien, mais ce qui peut changer bien des choses. Page, par subterfuge, du noble duc Orsinio lui-même, elle l'aime, elle s'avoue son amour, elle veut le communiquer à qui de droit et le faire partager, mais dans sa situation scabreuse, si vous le permettez, elle est l'adolescente la plus délicate qui se puisse imaginer. Et Orsinio? Orsinio! A-t-il jamais existé, durant la Renaissance, des ducs aussi décents? Un duc a-t-il jamais dit, durant la Renaissance à la jeune femme qu'il aimait :

Non, non ! Viens sur mon cœur ! Reste en mes bras penchée,
Violette d'amour, fleur modeste et cachée !
Lève tes grands yeux vers mes yeux.
Ai-je pu, dédaignant les fleurs humbles écloses,
Préférer les senteurs orgueilleuses des roses
A ton parfum mystérieux.

De violettes et des roses ! certes des violettes et des roses ! Mais des lys, surtout, des lys. Que de lys ! Rien que des lys ! Des lys, même lorsque Jacintha, Malvolia, Gumapolia — les comiques — parlent. Oui, des lys, car ces personnages bouffons ont exactement la truculence qui convient dans un pensionnat de jeunes filles; avides ou ivrognes, ils ont le sentiment profond des convenances et ils sont très bien élevés, tellement bien élevés que c'est un vrai plaisir de les fréquenter. Et tous chantent comme le duc Orsinio :

Des vers et des chansons ! — Par avance je t'aime...
Malheureux qui n'a pas de musique en lui-même !
Malheureux qui jamais n'écouta dans son cœur
Les inspirations chanter leur divin chœur !
De ceux-là quels que soient leur visage et leur vie,
Il faut que l'on s'écarte et que l'on se défie;
Mais tu peux approcher des autres, car, vois-tu,
Quand on admire on est bien près de la vertu.
Ne crains rien de tous ceux qui chantent, car leurs âmes
N'ont point de noirs pensers ni de replis infâmes !
Le don mystérieux peut leur être compté
Comme un signe certain d'honneur et de bonté !

Et voilà l'idéalisme immaculé d'un poète qui tire *Conte d'Avril* d'une farce de Shakespeare. Nous voyons Auguste Dorchain. Où est Shakespeare ?

Nulle part. Et où pourrait être Shakespeare, puisque

tous les penchants raisonnables d'Auguste Dorchain l'entraînent à écrire des tragédies, c'est-à-dire des drames dont l'action consiste dans les conflits de plus en plus pressants des passions et des devoirs, des fatalités et des énergies, dans l'accélération continue de la vie intérieure des héros du drame jusqu'au terme logique où leur volonté doit les conduire. Et où pourrait être Shakespeare, puisque les penchants raisonnables d'Auguste Dorchain l'entraînent à écrire des drames blancs, et lorsque dans *Pour l'amour*, son autre pièce, empruntant à Lope de Vega, l'histoire de la jeune duchesse de Ferrare et de son beau-fils, amants incestueux dont l'ignominie et le cynisme révoltent notre poète, il écrit, sur ce thème, la plus chaste et la plus fine histoire d'amour, fait échanger, à don Carlos et à dona Flor, des madrigaux chaleureux mais corrects et les fait se tuer pour échapper au crime inévitable, j'entends au crime contre les bonnes mœurs. Et tout cela avec les plus aimables variations poétiques et sentimentales...

Le poète de la *Jeunesse pensive* reparaît donc incessamment, qu'il s'inspire de Shakespeare ou qu'il s'inspire de Lope de Vega; et il y a lieu de proclamer que, si l'influence de Shakespeare est éparse peut-être parmi tous les dramaturges et tous les poètes de notre temps, elle est insaisissable sur les écrivains qui se flattent de l'adapter ou prétendent s'inspirer de lui, et qui ne se servent de son œuvre que pour développer leur propre personnalité.

ALBERT SAMAIN

C'est une gloire qui monte.

Albert Samain a vécu une vie courte et silencieuse, triste et résignée. Poète, il mourut fonctionnaire à quarante-deux ans.

La poésie était la consolation de sa vie. La poésie lui était une raison de vivre. Il se dévoua totalement à la poésie. Son œuvre est la plus différente qu'il soit possible de sa vie plate; elle est bien l'œuvre d'un artiste qui trouve dans les plus beaux rêves un divertissement aux réalités les moins belles. Et si, malgré quelques éclats intermittents, une mélancolie monotone la recouvre, il est inutile de l'expliquer en disant que la tristesse des ciels du Nord l'éclaire seule. La vie dolente d'Albert Samain suffit à expliquer tout. Elle répandait une teinte grise sur les paysages étincelants... Mais Albert Samain vécut loin des groupes littéraires qui étaient alors rangés en bataille. Il les connut, mais il s'écarta d'eux, bruyants et vulgaires. Son goût l'avertit contre leurs excès. Il se défia de leurs nouveautés brutales. S'il les subit peu à peu, il les filtra.

Fond et forme, inspiration et rythme, ce poète eut une originalité qui reste définissable nettement. Sa personnalité sans puissance se dessine avec finesse dans l'histoire de la littérature. Notez-le, il ne se perd pas dans la foule des éphémères. Il est un des noms — sinon une des influences — que l'histoire des lettres gardera. Il est une date, une fin ou un commencement ? en tout cas, un moment de l'évolution poétique. Au reste, poète profondément, intimement, avec un geste naturel il parait chaque chose d'une beauté durable. L'harmonie habitait ses lèvres délicates.

Quelle influence exercera ou a exercée Samain ? Cette influence a pénétré, discrète et subtile, dans tous les poètes contemporains, elle ne cesse pas de pénétrer en eux.

Mais à quelles influences s'est-il soumis lui-même ? A nulle influence, je le crois. Lui, contemporain des symbolistes vers-libristes, qui fut si habile à se défendre de leur dangereux empire, il n'était point poète à fléchir sous d'autres dominations. On peut dresser la liste des maîtres qu'on accorde ou qu'on inflige à Albert Samain. Ceux qui sont, sans le proclamer, ses disciples, lui en donnent beaucoup. C'est, depuis André Chénier, tous les romantiques, et Desbordes-Valmore et Musset jusqu'à Banville et Richepin. C'est le Parnasse entier : j'ai dit Banville, et voici Leconte de Lisle, Heredia, Coppée aussi. C'est Edgard Poë, c'est Baudelaire, c'est Verlaine. Pourquoi ne pas citer Théocrite ou Virgile ! Du moins on attribue comme inspirateurs à Samain tous les poètes qui, avant lui, créèrent et transformèrent la poésie moderne, et d'abord la poésie ancienne. Est-ce à dire qu'il les continue, en les mêlant et les renouvelant, et qu'il est, si vous y consentez, un anneau de la

chaîne ininterrompue des hommes et des œuvres à travers les siècles ? Alors, oui.

Mais, il n'imite pas ces écrivains. Il se complaît à les lire, lui qui cherche perpétuellement à s'évader de la vie mélancolique que les temps lui ont faite, lui qui se sent ici-bas comme en exil et chante perpétuellement Galswinthe :

> O toi, qui pour l'exil ainsi fus désignée,
> Que de fois j'ai baisé ta face avec ferveur,
> Blanche morte, étendue au plus doux de mon cœur,
> Vase mélancolique, ô Galswinthe, ma sœur !

Il est naturellement livresque, il passe aisément de l'antiquité grecque, alexandrine, au dix-huitième siècle, aux années plus proches. Il lit tout. Il n'imite rien. Rien ou presque rien, sinon peut-être Baudelaire, détestant, aimant ou maudissant la femme fatalement perverse. Encore le talent ingénieux d'Albert Samain n'est-il pas servile ! Samain a tour à tour l'état d'esprit de tous les écrivains qu'on reconnaît en lui. Il va de rêve en rêve ; êtes-vous surpris s'il a rêvé tous les rêves dont s'anime la poésie des poètes qui l'ont précédé ? Ne prenons qu'un exemple. On a voulu considérer Samain comme un imitateur de Verlaine. Il écrivait lui-même :

« J'ai lu du Verlaine et jamais ces vers fluides et impondérables n'ont parlé plus à mon cœur. C'étaient, ces vers de douceur brisée, comme des mains flottantes qui passaient sur mon chagrin et l'effleuraient d'une fraîcheur tiède. C'était le tact, tendre à défaillir, des charpies fines qui neigent sur la chair en souffrance et une exquisité de faiblesse, une volupté agonisante et comme une titillation aux plus sensibles fibres qui faisait venir presque des larmes aux yeux. »

Mais si Albert Samain a une sensibilité analogue à celle de Verlaine, cela ne signifie pas du tout qu'il s'inspire de lui. Et la ressemblance des *Fêtes galantes* et d'une partie des *Jardins de l'Infante* peut s'expliquer, doit s'expliquer par une admiration commune des deux poètes pour Watteau. Il ne faut point se satisfaire des constatations immédiates et superficielles. Il faut remonter patiemment aux origines. C'est un soin qu'on prend rarement aujourd'hui. Voilà pourquoi tant de comparaisons sont fausses, tant de critiques fragiles. Il est incontestable qu'Albert Samain écrivait souvent d'après les peintres ou les musiciens. Watteau ne lui suggérait pas ses poèmes. Mais l'admiration qu'il avait pour l'œuvre de Watteau développait son goût pour les scènes que cette œuvre figurait, pour ces scènes dont ses rêves faisaient des réalités. Il donne lui-même le secret de son inspiration que d'autres appelleraient, sans droit, son imitation :

Watteau, peintre idéal de la *Fête jolie*,
Ton art léger fut tendre et doux comme un soupir
Et tu donnas une âme inconnue au Désir
En l'asseyant aux pieds de la mélancolie.

Tes bergers fins avaient la canne d'or au doigt,
Tes bergères, non sans quelques façons hautaines,
Promenaient, sous l'ombrage où chantaient les fontaines,
Leurs robes qu'effilait derrière un grand pli droit...

Dans l'air bleuâtre et tiède agonisaient les roses ;
Les cœurs s'ouvraient dans l'ombre au jardin apaisé,
Et les lèvres, prenant aux lèvres le baiser,
Fiançaient l'amour triste à la douceur des choses.

Les pèlerins s'en vont au pays idéal...
La galère dorée abandonne la rive :

Et l'amante à la proue écoute au loin, pensive,
Une flûte mourir dans le soir de cristal...

Oh ! partir avec eux par un soir de mystère !
Ô maître, vivre un soir dans un rêve enchanté !
La mer est rose... Il souffle une brise d'été,
Et quand la nef aborde au rivage argenté,
La lune doucement se lève sur Cythère.

C'est un aveu. Albert Samain a une tendance aux chimériques voyages « vers des îles d'amour sur des lacs bleus écloses », aux départs fantaisistes sur des « nacelles roses ». Il veut vivre un soir dans le rêve enchanté qui est le rêve enchanté de Watteau. Il fréquente le génie de Watteau, dans la mesure où il aime le dix-huitième siècle d'élégance légère et de volupté mièvre jusqu'à la tristesse. Ainsi faisait Verlaine pour les mêmes raisons. Et Samain ressemble à Verlaine, mais il ne l'imite pas.

Il n'imite rien, ni personne, — pas même Baudelaire, je pense. Pourtant, ses vers résonnent parfois comme ceux de Baudelaire, et ils expriment les sentiments que l'on retrouve aux *Fleurs du mal*. Oui, Albert Samain a bien la conception de la femme ennemie de l'homme, vampire des cerveaux, créature de fraude, de ruses et d'impudeur sanglante. Est-ce que sa vie de solitaire timide, vouée aux grands désirs fiévreux, ne lui imposait pas cette conception ? Retenons ceci, que Albert Samain a l'originalité d'un poète de siècle très cultivé. Il n'est plus possible que les poètes soient très ignorants et chantent simplement leur petite chanson. Ils ont tout lu, poètes et philosophes, et ils empruntent à chacun le ton nécessaire pour exprimer les sentiments qu'ils éprouvent, et, naturellement, ils le modifient selon leur voix.

Poète de la nature, aède des petites épopées intérieures de l'âme, Albert Samain développe et précise les tendances de tous les poètes du dix-neuvième siècle. La vie de l'âme se mêle à la vie de la nature. Les poètes ne peuvent plus les séparer. Ils ne décrivent donc plus les paysages indépendamment des hommes qui s'y meuvent. Ils ne sont sensibles qu'aux modifications des états d'âme par les paysages, à la manière dont nous voyons les paysages selon les états de notre âme. Ces concordances entre l'âme et la nature, ces contacts délicats, comme Albert Samain sait les noter ! Il a surtout subi le charme des heures enveloppées de brouillards et de lune. Les décors lunaires, il les peint amoureusement. Et plus librement — et si musicalement ! — dans la nuit son âme s'épanche.

Oh ! écoute la symphonie.
Rien n'est doux comme une agonie
Dans la musique indéfinie
Qu'exhale un lointain vaporeux ;

D'une langueur la nuit s'enivre
Et notre cœur qu'elle délivre
Du monotone effort de vivre
Se meurt d'un trépas langoureux,

Glissons entre le ciel et l'onde,
Glissons sous la lune profonde ;
Toute mon âme, loin du monde,
S'est réfugiée en tes yeux.

Poète des soirs, poète de la nuit, poète du silence ! La poésie suave du silence est celle qu'il préfère. Et ses vers ténus et languissants deviennent alors plus mélodieux.

Le silence descend en nous
Tes yeux mi-voilés sont plus doux :
Laisse mon cœur sur tes genoux.

. . . .

La parole a des notes d'or :
Le silence est plus doux encor,
Quand les cœurs sont pleins jusqu'au bord.

. . . .

Oh ! s'en aller sans nul retour.
Oh ! s'en aller avant le jour,
Les mains toutes pleines d'amour !

Oh ! s'en aller sans violence,
S'évanouir sans qu'on y pense
D'une suprême défaillance...
Silence !... Silence !... Silence !

La nature et l'âme : elles vibrent ensemble. Et chantant les exaltations et les langueurs de son âme dans la nature, Albert Samain semble continuer l'évolution de tous les poètes romantiques. Il leur ajoute ce que son temps lui impose. Il décrit comme eux son *moi* avec complaisance. Dans ses aspirations passionnées, dans ses enthousiasmes amoureux, il ne s'intéresse qu'à lui. Il ne voit dans la femme qu'une amante. Encore la considère-t-il à peine. Il ne la juge, il ne l'aime que par rapport à lui. L'*égotisme* de Samain et celui de Barrès se ressemblent. Curieuses ressemblances, par lesquelles une époque est caractérisée. Dilettante qui se regarde vivre, soi seul, et que le spectacle de sa vie émeut ou amuse ; alors Albert Samain est cela. Et *le Jardin de l'Infante* est le jardin de son âme, orné de fleurs voluptueuses et mélancoliques — aspirations, réminiscences, songeries flottantes — qu'il nous offre avec une nonchalante grâce. Et se contemplant, et s'attristant, il ne

quitte point sa tour, la fameuse tour, celle d'ivoire, artiste qui se cultive avec un soin maladif, discute de son cas, s'exagère ses sentiments et les souffrances qui en résultent, et exaspère encore ses souffrances en s'efforçant, être d'exception, d'exprimer des sentiments d'une intensité exceptionnelle, auxquels le commun des hommes ne peut atteindre... Au reste, nullement divinateur, demeurant très simple en ses analyses compliquées de civilisé jusqu'au raffinement, et pénétré autant que le vulgaire de l'importance du lieu commun qu'est le mystère de « l'éternel féminin ». Tous les romantiques sont là, et Baudelaire — ne pourrait-on dire tous les poètes ? Albert Samain est leur héritier. Il fait fructifier leur héritage avec des procédés nouveaux que son temps lui apporta.

Si on remarque les différences prodigieuses du *Jardin de l'Infante*, de *Aux flancs du Vase*, du *Chariot d'Or*, on se persuadera que le talent d'Albert Samain est on ne peut plus souple ; peut-être craindra-t-on qu'il ne manque de sincérité. Non, Albert Samain est toujours sincère, même dans ses poèmes éclatants et somptueux qui indiquent tantôt la joie de vivre qu'il ne ressentait guère, tantôt l'impassabilité absolue qui n'était pas la sienne. Ce sont les moments d'une sensibilité de poète cultivé à l'extrême qu'exaltent les grandes inspirations littéraires traditionnelles..... Mais il ne faut le chercher, lui, que dans les poèmes tristes, dont la tristesse mélodieuse nous enveloppe, nous gagne, dans les élégies réellement plaintives, mais dont la plainte est encore caressante et dont le sanglot est harmonieux et pur. C'est moins une poétique que son âme qu'il révélait dans ces vers que l'on sait :

Je rêve de vers doux et d'intimes ramages,
De vers à frôler l'âme ainsi que des plumages,
De vers blonds où le sens fluide se délie,
Comme sous l'eau la chevelure d'Ophélie.

De vers silencieux et sans rythme et sans trame,
Où la rime sans bruit glisse comme une rame,
De vers d'une ancienne étoffe exténuée
Impalpable comme le son et la nuée.

De vers de soirs d'automne ensorcelant les heures
Au rythme féminin des syllabes mineures.
De vers de soir d'amour énervés de verveine
Où l'âme sente, exquise, une caresse à peine.

Et qui, au long des nerfs, baignés d'ondes câlines,
Meurent à l'infini en pamoisons félines,
Comme un parfum dissous parmi des tiédeurs closes,
Violes d'or et pianissim amorose...

Je rêve de vers doux mourant comme des roses.

Poète de mollesse et de mélancolie qui n'enseigne jamais la force, oh ! non ! qui n'est point un maître d'énergie, oh ! non ! Mais il entre tant de grâce jusqu'en ses fades miévreries ! Albert Samain restera à jamais le poète de ceux qui sont las de la vie sans l'avoir goûtée tout entière.

Il le restera, parce que son art, pour être mélangé de quelques artifices, est le plus sûr qui soit. Albert Samain n'est pas spontané ; mais aussi il est représentatif d'une époque trop cultivée pour que la spontanéité y soit possible. Et s'il entre dans l'histoire de la littérature, c'est parce que, au travers des troubles poétiques, il a conservé la mesure, le tact, le goût. Dans la forme de notre poétique française, il a conservé le sens de la tradition, ce sens indispensable que les autres poètes n'avaient

pas. Il alla des préceptes parnassiens aux formules symbolistes. L'expérience guida son éclectisme. Il garda, parmi les révolutionnaires de la poétique, une poétique très réservée. Ses innovations étaient des atténuations à celles des autres novateurs frénétiques. Il était prudent. Il maintenait la tradition du rythme parce qu'il avait, aussi bien, le sentiment de la continuité indispensable dans tous les efforts littéraires. Il connaissait parfaitement la langue française. Sa prose un peu molle est d'une pureté classique ; sa poésie pareillement. Un poète français l'a écrite, qu'anime le génie français. D'autres ont dissipé leurs forces en des tentatives extravagantes sans ordre, sans frein. Lui demeure, parce qu'il est le novateur qui se rattache le plus étroitement au passé... Marquera-t-on nettement l'influence exercée par ce grand poète doux ? On la diminuerait peut-être. Mais la chanson d'Albert Samain s'est insinuée jusqu'à l'âme de meilleurs poètes, de ceux qui sont déjà d'hier, hélas ! de ceux qui sont d'aujourd'hui, et de ceux qui se promettent à nous pour demain. Charles Guérin, André Rivoire, André Dumas, d'autres, prolongent avec émotion parmi nous ses tendres résonnances...

*
* *

Et un jour ce lyrique tendre, ce poète modéré devint auteur dramatique ; il écrivit *Polyphème*, et le théâtre des poètes retient cette œuvre comme un chef-d'œuvre.

Oh ! Samain ne se soucie pas de l'histoire du théâtre poétique ; il n'est point préoccupé des conceptions traditionnelles du théâtre en vers. *Polyphème* est une œuvre exceptionnelle, est une œuvre unique. Albert Samain

s'y est exprimé tout entier. Il y a exprimé toutes ses idées, tous ses goûts, toutes ses tendances, tous ses regrets, peut-être toutes ses douleurs, et cet ouvrage où ressuscite la Grèce légendaire des demi-dieux à peine humanisés, où de petits héros antiques ont des grâces langoureuses de bergers pour petites chansons du dix-huitième siècle, où les conceptions les plus modernes se mêlent aux symboles vastes et puissants des temps préhistoriques, cet ouvrage est d'une originalité presque fantasque. Albert Samain disparate, parfois contradictoire, un peu capricieux s'y épanche librement, et cette liberté aisée d'un poète qui a une force égale à sa délicatesse est d'une séducton infinie... Et *Polyphème* demeurera comme l'un des petits et vastes ouvrages du théâtre poétique du dix-neuvième siècle à son déclin parce que la poésie le vivifie pour jamais.

Albert Samain est auteur dramatique par hasard et par plaisir, parce que ce lui est une façon nouvelle d'être poète. Mais il se moque un peu du théâtre et de ses lois. Il ne s'applique pas à combiner adroitement une action émouvante par ses complications bien enchaînées et surprenante par sa nouveauté hardie. Il reprend un sujet très ancien que toutes les littératures ont exploité, bouleversé, corrompu, dénaturé ou rajeuni. Il s'abandonne alors à la poésie, et il fait tout ce qu'il veut. L'action est sommaire ; les héros douloureux ou charmants causent plus qu'ils n'agissent. Seul un coup de theâtre final, qui est à peine un coup de theâtre, nous frappe durement et nous rappelle qu'en effet Albert Samain a bien eu le dessein d'écrire son œuvre pour la scène. Mais il importe peu, la poésie est constamment la plus forte.

Le héros d'Albert Samain aime la jeune et belle Gala-

tée. Mais Galatée lui préfère Acis, qui est jeune et beau sans être très intelligent. Le dévouement sublime et naïf de Polyphème ne la touche donc pas. Les moindres badinages d'Acis la ravissent. Elle l'aime. Polyphème apprend de Lycas, le frère enfant de Galatée, la joie que les deux adolescents prennent à s'aimer. Il souffre. Il souffre, et, comme pour aggraver à coup sûr sa souffrance, il surveille les amants. Il les voit minauder et s'embrasser. La jalousie, l'amour l'exaltent et l'affolent. Il veut les tuer. La bonté l'emporte sur la vengeance. Il se résout à épargner Acis et Galatée. Il se crève les yeux pour ne pas voir le spectacle atroce des amants heureux, comme si ce spectacle n'était pas dans son cœur plus que dans ses regards. Puis, ayant proféré des plaintes magnifiques, ne pouvant se délivrer de son amour, de sa torture, il va se jeter dans la mer. Certes, ce petit drame n'est pas un simple poème dialogué qui se termine par un mouvement tragique. Il est bien, dans sa simplicité, complètement dépouillé d'épisodes et de péripéties, il est bien un drame, un drame véritable où l'émotion devient de plus en plus intense, dont le héros s'achemine, par une progression poignante, de l'amour à la mort...

Et tous les siècles et les idées et les sentiments de tous les siècles se heurtent harmonieusement dans ce drame rapide et concentré. Héros surhumains, frêles petits héros, ils sont les uns et les autres de notre temps parce qu'ils sont de tous les temps.

Vous voyez Acis, le berger Acis dont Samain, après Ovide, a fait l'adversaire triomphant de Polyphème. C'est un garçon sans complications, et pourtant comme sa personnalité est composite ! Ses occupations exigent quelque force brutale. Il garde la ferme où le travail est

rude. Probablement, il sera chargé de mener les bœufs au labourage. Acis est un vrai travailleur des champs. Pourtant, Polyphème le considère comme un « berger efféminé », lui attribue, d'un mépris furieux, des airs de grâce fade.

> Avec ses yeux fendus, sa démarche trainante,
> Ses cheveux partagés et sa houlette à fleurs.

Polyphème le juge « béat et stupide ». Néanmoins Acis est un poète très maniéré : et cela exige une certaine dextérité d'esprit. Il sait dire des choses raffinées comme celles-ci :

> Tiens, vois la belle grappe avec ses beaux grains d'or.
> On croirait — et cela donne aux yeux des extases —
> Regarder le soleil à travers des topazes.

Il badine aussi avec ironie ; et sa galanterie est d'une élégance toute littéraire ;

> Je dénoue un peu ta chevelure ;
> Tes cheveux d'une soie égalent la douceur.
> Ah ! laisse-moi poser la tête sur ton cœur.

Ce jeune berger « madrigalise ». Ce berger est un pâtre sans doute, il n'est pas un bouvier. Il n'est pas du tout un héros homérique. Il est Français avec des mièvreries de pastorales de Watteau et l'inclination au beau langage qui est celle de beaucoup de Français d'aujourd'hui. Comme eux, il ne peut aimer sans guirlandes de petites fleurs agréables de rhétorique... Albert Samain a traduit en Acis quelque chose de ses aspirations familières.

Et dans Galatée ? Galatée n'est plus la fille de la

légende. Elle est devenue une héroïne symbolique : elle est l'adolescente amoureuse. Elle n'est pas dépourvue de quelque coquetterie moderne; mais elle présente surtout es caractères les plus généraux, par lesquels se personnifient les adolescentes amoureuses dans tous les temps et dans tous les pays. Elle est innocente encore et déjà elle a l'égoïsme inconscient de la femme qui aime, qui ne voit que son amour au monde et juge que tout est dû à son amour... Polyphème l'a gardée enfant... Il a été pour cette pupille le tuteur le plus vigilant. Et soudain, comme il vieillissait, l'amour est entré dans son cœur. Il aime Galatée aujourd'hui, passionnément, immensément. A peine si Galatée s'est aperçue que Polyphème l'aimait; et elle ne comprend rien aux emportements effrayants et aux résignations affaissées du géant amoureux. Mais voici que son cœur s'éveille. Elle est jeune et son instinct la pousse à la jeunesse. Le berger Acis l'attire. Pourquoi ? elle ne le sait, elle ne se le demande même pas; elle a du plaisir à le voir, à folâtrer avec lui dans les champs; elle éprouve un bonheur vague et puissant à le sentir près d'elle. C'est l'amour, avec tous ses jeux frivoles et espiègles un peu, préludes attrayants et si doux. C'est l'amour et plus rien n'existe, et Galatée est indifférente à tout excepté à son amour. Elle n'est point méchante; si elle est cruelle pour Polyphème, elle l'est à son insu. Elle n'est cruelle que parce qu'elle est spontanée. Elle va où son amour la mène. Amour irrésistible de la femme faite pour plaire. Amour impulsif, amour ordinaire, et c'est l'éternelle histoire de l'amour !

Quittons la poésie, descendons à la réalité. *Polyphème* c'est *l'École des Femmes* exactement. Point de raillerie, et il faut éloigner de sa pensée toutes les comparaisons

trop facilement burlesques. *Polyphème* c'est *l'École des Femmes* exactement : nous l'allons montrer tout de suite. Mais admirons d'abord que Samain ait pu enclore tant de réalité dans tant de poésie !

Evidemment, Polyphème est plus innocent qu'Arnolphe, mais il n'est pas Parisien ! Il le deviendrait vite, étant données les transformations audacieuses que lui impose la fantaisie poétique d'Albert Samain. Arnolphe, lui, dont on pourrait dire qu'il a l'âge de Polyphème, si on savait quel âge peut avoir Polyphème, a élevé sa pupille Agnès avec l'intention de faire un jour d'Agnès sa femme. Mais Agnès a seize ans, tandis qu'Arnolphe a quarante-cinq ans. Et il n'est pas naturel que les jeunes filles de seize ans aiment les braves gens de quarante-cinq ans. Elles préfèrent les adolescents de vingt ans. Ainsi arrive-t-il. Agnès aime spontanément un jeune homme aussi banal et impersonnel qu'Acis, moins poète cependant, qui a pour seuls avantages d'être jeune et agréable à regarder. Elle l'aime avec autant d'inconscience cruelle pour Arnolphe que Galatée qui aime Acis manifeste d'inconscience cruelle pour cet infortuné Polyphème. Elle n'est pas méchante, elle non plus, elle cède seulement à la loi de nature. Arnolphe ne se crève pas les yeux, parce qu'au dix-septième siècle, pas plus que de nos jours, on ne se crevait les yeux communément ; Arnolphe ne se jette pas dans la mer comme Polyphème parce qu'au dix-septième siècle la mer était plus éloignée de Paris qu'elle ne l'est maintenant et parce qu'elle l'était beaucoup plus qu'elle l'était au temps de Polyphème où la mer semblait le témoin de toutes les actions des hommes et des demi-dieux et des dieux ; mais l'amour d'Arnolphe s'exaspère et il devient un homme extrêmement malheureux ; et il

est d'autant plus malheureux qu'il doit consentir comme un simple Polyphème au mariage d'Agnès-Galatée avec son petit ami. Tous deux, Polyphème, Arnolphe, sont dans des conditions identiques les victimes de l'amour, du même amour. Tous deux représentent la même vérité humaine. Et Albert Samain n'a pas entendu plus que Molière conter une simple anecdote. Le poète attendri et rêveur et le grand observateur des hommes, le grand moraliste, se sont accordés à vouloir l'un et l'autre qu'une leçon éternelle, qu'une universelle leçon sortît de leur œuvre pour l'humanité de tous les âges, et c'est ici et là la même leçon...

Mais qu'est-ce donc que personnifie Polyphème sinon la peur des hommes devant l'amour ? Cette peur, Albert Samain devait l'éprouver; et il exprime franchement ses propres sentiments par la voix retentissante et rude et comme mouillée de larmes de Polyphème. Polyphème est un bon géant généreux. Il n'est plus le monstre de la légende primitive. Il n'est qu'un très brave homme, trop grand, trop âgé, trop laid, et d'esprit un peu trop lourd. Il est celui qui aime et qu'on n'aime pas. D'esprit un peu trop lourd ? Il exprime cependant son amour avec un admirable lyrisme, car il est poète comme Albert Samain, comme tous les personnages d'Albert Samain. Et le lyrisme de Polyphème est à sa taille, ample, immense, qui embrasse et qui étreint tout. La poésie l'emporte et voici que Polyphème devient le précurseur des maris indulgents du théâtre français contemporain. Il prêche la bonté, le pardon. Le mieux est qu'il les prêche d'exemple. Il se penche vers Galatée endormie :

Oui, j'ai voulu bondir sur toi comme un sauvage,
Et t'écraser la tête aux rochers du rivage;

Mais un éclair étrange a frappé mes pensers,
Mes poings levés se sont d'eux-mêmes abaissés
Et j'ai senti soudain ma fureur et ma rage
Crever et ruisseler à flots, comme un orage
Ne laissant à leur place, ayant tout emporté,
Qu'une grande souffrance où naissait la bonté...

D'autres ont prêté, infligé à d'antiques héros des sentiments modernes : et dans un drame vulgaire et criard, pot-pourri de légendes et de mythes contradictoires dénaturés, et dépouillés de leur grandeur, dans ce drame informe grossièrement maçonné pour l'ahurissement des spectateurs de quelques soirs éphémères de l'an 1909, *la Furie*, Jules Bois imaginait un Hercule déclamateur, socialiste et pacifiste. Risible puérilité et manque de goût pénible... Dans *Polyphème* la poésie couvre, justifie, embellit toutes les hardiesses : le héros Polyphème n'est plus le barbare que les siècles ont adouci, il s'élève de nouveau au-dessus des hommes, il redevient le demi-dieu : il est, par le sacrifice de sa personnalité, le symbole de la beauté morale...

Il dominerait l'œuvre tout entière de Samain si deux autres héros ne l'emplissaient, ne rayonnaient en elle, ne l'animaient de leur vie intense et profondément frémissante ; ces deux autres héros sont l'amour et la nature.

L'amour : Albert Samain le fait vivre tel que Baudelaire le concevait, tel que lui-même sans doute l'eût conçu sans imiter Baudelaire... L'amour est la torture et le malheur des hommes. L'amour est un mal monstrueux, formidable. L'amour est un châtiment des dieux, le pire. On aime et on est comme atteint de folie. Polyphème vivait avec allégresse dans la nature. Il était ardent et libre et fort en ses ébats.

A présent, lourdement, je traîne ma journée;
Vers un seul but mon âme à toute heure est tournée.
Je marche sans savoir, et, de longs jours ardents,
Je demeure immobile et des sanglots aux dents,
A regarder mourir le flot sur le rivage.
L'ennui mange mon cœur, mon cœur tendre et sauvage,
Elle est là, toujours là... je ne puis l'arracher...

L'amour n'est qu'amertume, âcreté. Il se mêle à la haine, il se confond avec elle. Polyphème souhaite par instants, tant il souffre, que Galatée meure :

Je demanderais presque aux dieux qu'elle fût morte,

et par instants, tant il souffre encore, il voudrait s'élancer sur elle

Et lui tordre le cou, son cou de tourterelle
Et la jeter sanglante...

Ainsi se sont toujours accomplis les crimes passionnels. Car l'amour, c'est la violence, la violence inconsidérée, répétons-le, la violence folle :

Tu ne sais pas que j'ai le feu dans les entrailles ;
Que le jour, je me roule en sang dans les broussailles,
Et qu'en haut sur les monts souvent le fauve a fui
En m'entendant hurler aux étoiles, la nuit !

Et l'amour n'est pas seulement la violence sentimentale, il est la violence physique. Albert Samain ne le suppose point sans la plus ardente et la plus précise sensualité. Polyphème est déjà sensible au parfum de la femme :

... Oh ! ton beau corps souple et fondant comme un fruit
Et ce parfum de toi qui me donne un vertige...

. . . .
Un mystère pour moi persiste et se dérobe
Dans chaque coin d'espace occupé par sa robe.
Elle était tout à l'heure ici : je sens dans l'air
Flotter encore un peu du parfum de sa chair...

Et toute cette violence combinée des sens et des sentiments se fond parfois en une douce tendresse... Et elle s'use et se renforce en des analyses d'une psychologie bien subtile et bien moderne en sa subtilité exquise.

C'est une enfant, en somme, un petit cœur frivole,
Qui n'est pas même heureux de faire tant souffrir !

Ou bien elle s'épanche et se renouvelle en des généralisations d'un lyrisme éloquent que pourrait désavouer Polyphème mais que Albert Samain devrait revendiquer pour les siennes :

Être laid ! N'avoir vu jamais sur son visage,
Une femme arrêter son regard au passage,
N'avoir jamais senti, douce comme un soupir,
Passer sur soi l'haleine ardente d'un désir
Et déborder pourtant d'amour et de tendresses !...

Voilà l'amour et voilà la femme ! L'amour, extase et martyre ! La femme, délice et malédiction !

Celui qui aime connaît les extrémités du bonheur et du malheur... Et la nature amplifie encore ses joies et ses douleurs... Albert Samain, en effet, ne peut point admettre que la vie des êtres ne soit pas en correspondance étroite avec la vie de la nature. Heureux ou malheureux, les êtres s'exaltent dans la lumière ou se détendent dans la nuit. Tous, Galatée, Acis, Polyphème vibrent avec force et avec délicatesse dans la nature et par elle. Galatée murmure musicalement :

Le calme est si profond ! Tout s'endort ; plus un bruit.
Un dernier rayon meurt sur le temple d'Hercule.
C'est étrange, quand vient ainsi le crépuscule
Toujours je sens mon cœur malgré moi se serrer,
Et mes yeux, pour un mot, se mettraient à pleurer.

Et Acis, communiquant la vie aux choses, dit à Galatée :

C'est que nous éprouvons la présence des dieux.
A cette heure le bois devient mystérieux ;
D'eux-mêmes, sur le bord des eaux les roseaux sonnent ;
La broussaille s'anime et les feuilles frissonnent ;
Jusqu'à l'aube, entr'ouvrant les arbres, les Sylvains
Avec les chèvre-pieds mènent leurs jeux divins ;
Les rochers sont vivants ; de grands éclats de rire
Sortent des antres noirs où dansent les Satyres ;
Et la Sirène bleue, en nageant sur le bord,
Laisse traîner sa voix comme un grand filet d'or !...
Mais on entend parfois un bruit de meute en chasse
Là-haut, les nuits d'hiver... Et c'est Diane qui passe !

O panthéisme ! ô mystère ! ô poésie ! ô musique ! ô nature ! Polyphème, à son tour, et à toutes les heures où, dans le drame douloureux de son cœur, il s'achemine à la mort, la chante magnifiquement ! Ce sont la mer écumeuse et bleue, les montagnes aux belles lignes, les bords d'étangs caressés aux plumages des cygnes, les sources froides, les ruisseaux, les feuillages bruissants, les grands chênes pleins d'oiseaux... Et ce sont les jardins feuillus pleins d'ombre et de soleil, les vergers, les bois familiers, les lits de mousse... Et quand l'homme souffre, la terre lui est hostile ; et quand il s'épanouit dans la joie, c'est que la terre est en harmonie avec lui :

J'étais alors le fils bien-aimé de la terre ;
La terre était à moi, la terre était ma mère ;
Et quand je m'étendais sur elle quelquefois,
Baigné du vent du large et de l'odeur des bois,
Il me semblait sentir une vague caresse
Du fond du sol sacré répondre à ma tendresse.

A cette grandeur lyrique si noble, si majestueuse, le poète lui-même, Albert Samain, répond. Il est le chœur, non pas le chœur qui s'associe à l'action, mais le chœur qui associe la nature à l'action et ne pense pas que l'action puisse être complète sans le concours de la nature. D'abord, c'est l'espérance sous le soleil :

Les ruisseaux sont taris dans leur lit de cailloux,
Les fleurs penchent à demi mortes...
Adorons le Soleil qui rend les fruits plus doux
Et qui fait les moissons plus fortes.
Levant leurs sabots d'or, ses quatre chevaux blancs
Ont des flammes à la crinière.
Chantons, chantons, mes sœurs, les jours étincelants
Et les grands soleils ruisselants
Dans l'abîme de la lumière !

Ensuite, c'est la mélancolie du soir :

La mer rose palpite au couchant enflammé :
Vers le Soleil qui meurt, que notre hymne s'élève !
Chantons, mes sœurs, voici qu'un jour encor s'achève...
Chantons, mes sœurs, le Soir limpide et parfumé !
Et saluons la Nuit, la Nuit grave aux longs voiles
Qui pose ses pieds bleus sur des nuages d'or,
Et porte doucement, sous son manteau d'étoiles.
Le Crépuscule qui s'endort.

Et c'est ainsi que tout s'unit et se fond dans une

œuvre où le poète a mis toute l'émotion d'un drame essentiellement pathétique et toutes les séductions du lyrisme... Gardons *Polyphème* dans notre littérature comme le beau souvenir d'un âge aboli. C'est une œuvre douce et tendre, languide et nuancée, frémissante et forte, où la musicalité pénétrante des sentiments s'accentue et se prolonge dans la mélodie caressante des vers.

Fille de la douleur ! harmonie ! harmonie !
Langue que pour l'amour inventa le génie.

On redit les vers de Musset, en lisant les vers de Samain. Ceux-ci sont plus dolents ; ils sont quelquefois comme maladifs ; mais leur harmonie d'une délicatesse qui, pour être un peu lasse, conserve néanmoins sa puissance, s'insinue jusqu'au fond de l'âme. *Polyphème* résume toutes les tendances de l'œuvre de Samain, rassemble en lui toutes ses beautés. Albert Samain avait raison d'écrire, lorsqu'il composait cet ouvrage :

« Je voudrais que cela fût beau, d'une beauté maîtresse qui s'impose et qui dompte un public et qui force de haute lutte l'admiration.

« Je voudrais que la beauté, que l'essence de beauté concentrée que je mettrai dans chaque phrase et chaque vers fasse comme explosion à la rampe et jette une salle dans l'enthousiasme. »

Il avait raison. Et *Polyphème* demeurera immortel, œuvre unique dans la vie d'un homme, exceptionnelle dans la vie d'une littérature, petit chef-d'œuvre divers et bigarré.

LA RENAISSANCE TRAGIQUE

... Donc, les poètes bien intentionnés mais anémiques s'efforcent à faire de la tragédie classique et du drame romantique des mixtures régénératrices. D'autres, un peu asthmatiques, continuent non sans essoufflement la fantaisie banvillesque. Certains s'appliquent à créer un drame lyrique nouveau. Néanmoins, on se prend à craindre que la période qui s'étend de l'année 1850 jusqu'à cette année même ne soit pour le théâtre poétique une période de décadence. Les faits, hélas ! autorisent-ils cette crainte, cette crainte qui est déjà un regret ? Du moins, si la poésie dramatique se meurt, elle ne meurt pas abandonnée. Sa décadence, durant un demi-siècle, ne précède pas l'anéantissement définitif. Les poètes se sont recueillis, sans doute, pour ranimer un jour avec plus de force la poésie au théâtre. Voici, en tout cas, les symptômes de la résurrection poétique, voici les signes précurseurs de la renaissance tragique.

Notre monde est trop vieux. Et ce n'est plus par l'action qu'il commence, mais par la discussion. Les théoriciens de bon sens devancent les poètes de génie. La

renaissance tragique s'annonce par des dissertations sur la tragédie. Mieux vaut disserter que mourir.

Ici on déplore l'irruption des idées sociales et des controverses morales dans un théâtre terre à terre et réaliste jusqu'à l'excès. On se lamente d'être envahi et comme accaparé ainsi par la vie elle-même. On blâme la veulerie des écrivains qui obéissent au goût public et à leur temps au lieu de leur commander. On descend jusqu'à incriminer ces êtres falots, les directeurs de théâtre, qui suivent mais ne dirigent pas. Et l'on espère quelque chose. Et l'on aspire à on ne sait quoi. Et on attend avec bonheur ce quelque chose et ce on ne sait quoi. A peine cherche-t-on à déterminer ce que ce quelque chose pourra être et ce que ce on ne sait quoi pourra devenir. Ce sera sûrement le théâtre qui exaltera la foule, car s'il fallait naguère une religion pour le peuple, il faut maintenant un théâtre pour la foule. Ce sera un théâtre d'ennoblissement, de beauté et d'exaltation : ce sera le théâtre des poètes. Quel théâtre ? De quels poètes? Nous verrons bien et demeurons sans inquiétude. Les poètes sont là dans l'ombre. Ils surgiront demain. Leur génie novateur resplendira sur les auditeurs béants. Ils nous donneront précisément avec magnificence ce théâtre que nous ne connaissons pas, mais que nous voulons. La renaissance tragique s'accomplira.

*
* *

Les circonstances sont favorables à son accomplissement. Les dieux aussi. Ils ont décidé qu'Orange serait le temple où célébreraient leur culte les prêtres de la tragédie ressuscitée.

La tragédie languissait. La poésie somnolait. Paul

Mariéton (1) est venu. La tragédie et la poésie ont commencé de se ranimer. Il n'est pas interdit de railler doucement. Mais il est équitable de marquer nettement les étapes d'une régénération difficile. Les restaurateurs de la tragédie ont parfois le geste indiscret et la verve tumultueuse. Qu'importe ! ils ont agi. Ils ont agi avec persistance et avec efficacité. Ils ont développé l'enthousiasme parmi les poètes et parmi la foule. Et cet enthousiasme était nécessaire. Il a été heureusement contagieux. Il s'est propagé avec une rapidité qui témoigne péremptoirement des besoins que l'on éprouvait d'une poésie dramatique nouvelle. Orange est la patrie ou le sanctuaire des poètes dramatiques de demain. D'Orange ils prendront leur essor.

L'entreprise artistique d'Orange a suscité l'enthousiasme indispensable aux poètes. Elle a suscité, en outre, d'innombrables imitations. Dans la plupart des cas, les imitations sont funestes à l'enthousiasme. Dans ce cas, elles ne lui ont même pas été pernicieuses. Preuve que les temps sont proches et que le grand poète tragique peut venir !

Orange est un théâtre antique et un théâtre en plein air. Les théâtres antiques et les théâtres en plein air sont aujourd'hui légion. Espoirs de la littérature française ; gloires des chefs-lieux de canton ! Comment les dénombrer ! C'est Nîmes et c'est Béziers ! C'est Bussang des Vosges et c'est la Mothe-Saint-Héraye ! C'est Champlieu ! C'est Cauterets ! C'est Aulnay-sous-Bois ! Il pleut

(1) Paul Mariéton, poète et prosateur. Auteur de *Hellas*, *Hippolyta*, *les Épigrammes* (poèmes), d'*Une Histoire d'amour* (les Amants de Venise) et surtout de *la Terre provençale*, etc. Chancelier du Félibrige, grand propagandiste du théâtre tragique.

C'est Champigny-la-Bataille ! Il pleut. C'est Enghien-les-Bains ! C'est Marnes-la-Coquette ! Il pleut encore. C'est Toulouse ! C'est Marseille ! C'est Carthage ! C'est Alger ! C'est Timgad ! Pleut-il ? Où ne pleut-il pas ? C'est Luchon ! C'est Fontenay-aux-Roses ! C'est Courçay-sur-Indre ! Il pleut toujours. Il pleut partout. Mais, malgré le vent et malgré la tempête, l'enthousiasme gagne et l'idée prospère. Il pleut. Le peuple des capitales et des provinces, les artisans et les paysans frémissent sous leur parapluie. S'ils tremblent, c'est que le dieu les visite en même temps que les atteint l'eau du ciel. Il pleut. Mais les théâtres de la Nature ont excité les poètes à élaborer des œuvres appropriées au théâtre même, empruntées de l'antiquité qui connut ces théâtres et ne connut qu'eux, des œuvres qui peuvent être très neuves, étant très vieilles... Une conception s'est formée lentement du théâtre de plein air et des exigences particulières à ce théâtre, exigences dont tous les théâtres de toutes sortes devaient peu à peu ressentir le bienfait. Et voilà comment l'initiative prise à Orange par des hommes de foi, entourés de poètes du Midi, marque, comme on dit, une date dans notre littérature. Il pleut.

Le théâtre de plein air : qu'est-ce donc et de quelle importance littéraire ? Tous les théoriciens de la renaissance tragique, et je ne veux citer que les plus jeunes, ceux qui se sont mêlés hardiment à l'action, à la vie dramatique, et sous la pluie d'été travaillent obstinément à cette renaissance ; Gabriel Boissy, Paul Souchon, Riciotto Canudo, Charles Méré se sont préoccupés de l'influence du « plein air » sur le théâtre. Gabriel Boissy, lettré épris de la beauté dramatique et lyrique, auxiliaire valeureux de Paul Mariéton, dramaturge

consultant et vaticinant s'exalte : « Lorsque l'on a tout à coup pour collaborateurs l'azur sphérique, les nuages errants et multiformes, les arbres, hymnes de la terre vers le soleil (il pleut !) ; lorsque les héros que vous créâtes contemplent face à face ce même soleil, lorsque leur vie se développe parmi les aromes favorables de la nature, il faut bien se rendre à tant de sublimités et en revêtir quelque peu son œuvre... » Le plein air exercera donc une influence sur le poète lui-même qui composera son œuvre dans une sombre chambre. Il l'exercera également sur la multitude. Devant les scènes antiques que les siècles ont eu la générosité de ne pas détruire totalement, les spectateurs s'entassent par milliers. Rien ne les sépare les uns des autres. Ils s'avoisinent du haut au bas, du bas au haut des amphithéâtres immenses, et tout le tour... Ils communiquent entre eux. Ils communient les uns avec les autres. L'âme des foules se manifeste. Tout commande l'enthousiasme à cette multitude : sa masse imposante, le cadre grandiose, la vague oppression du passé, l'attente d'un événement exceptionnel, et d'abord une sorte de recueillement religieux, car on ne manque pas de se livrer à des comparaisons qui sont presque des raisons, et il apparaît que la multitude qui s'empresse à Orange évoque la multitude qui s'empressait naguère aux mystères d'Éleusis ou aux Dionysies. Ainsi le théâtre, en progressant, rappelle de plus près ses origines... Le recueillement précède et produit une plus ardente vibration. La foule tout entière est avide de l'œuvre. Et elle « baigne dans une atmosphère de pureté, de simplicité, de grandeur », et l'air limpide qui caresse les visages aère les âmes... Allègre, la foule est apte à sentir, à comprendre la beauté.

La beauté, oui, mais une beauté qui ne saurait être menue, médiocre, vulgaire, ou mesquine en sa subtilité. Il faut ici de la grandeur simple et forte, de la magnificence sans minutie qui aille droit aux yeux, aux esprits et aux cœurs, et, dans l'inspiration comme dans la forme, une majestueuse harmonie assez ample pour tout rassembler et pour se répandre sur tout, une action ferme et non encombrée de péripéties modestes et d'autant plus compliquées, des sentiments généreux et que n'affaiblisse point l'argutie des analyses, tous les éléments sommaires et universels par quoi les œuvres peuvent être éternelles, et du lyrisme sur tout cela, un lyrisme qui plane sans monotonie, qui n'écrase pas, mais qui élève!...

Consultez les théoriciens de la renaissance tragique. Ils proclameront que les œuvres écrites sous l'impulsion des chorèges d'Orange et de tous les théâtres de la nature réalisent déjà ou peu s'en faut cet idéal admirable en son uniformité. Consultez Gabriel Boissy, le plus vigilant des doctrinaires et des apôtres, il prononcera que Orange a non seulement favorisé l'éclosion radieuse de quelques tragédies mémorables, mais que Orange a encore imposé les règles souveraines d'une nouvelle dramaturgie.

Il pleut!

*
* *

Ainsi les annonciateurs de la renaissance tragique promulguent les lois de la tragédie ressuscitée. Ces lois seront telles en dépit de la résistance du climat qui ne permet qu'exceptionnellement les spectacles de plein air, telles bien que la tragédie, faite pour le plein air et sous l'influence qui émane du plein air, doive être représentée souvent dans des salles closes et cela ne doit pas

l'empêcher de produire un aussi profond effet esthétique et moral.

Que seront ces lois, cependant? Ici le débat commence. Certes, les réformateurs s'entendent à vouloir que le drame nouveau soit la tragédie, qu'il ne soit point localisé trop étroitement dans le temps, qu'il mette en jeu des passions éprouvées par les hommes de tous les pays et de tous les siècles, que l'action évolue par l'évolution seule des caractères, que les personnages soient des héros plus grands, plus caractérisés que le commun des hommes, symbolisent dramatiquement les sentiments universels de l'humanité, et personnifient avec ampleur la lutte de ces sentiments contre la puissance fatale de certaines forces éternelles... Leur geste sera ample et sera expressif comme le drame qui se déroule en eux. Ni trivialité, ni bassesse. Point même de vulgarité. Il ne faut que noblesse et magnificence et il faut que l'émotion ressentie élève les âmes... La parole ajoute à cette impression : elle est également ample, harmonieuse et noble. Ainsi conçue, ainsi exécutée, la tragédie de demain conservera les éléments qui de tous temps se fondirent en elle : deux sciences, la métaphysique et la psychologie; quatre arts : poésie, sculpture, peinture, musique vocale... Et il apparaît donc que la tragédie de demain ne sera pas une petite affaire. Mais ne restera-t-elle pas identique à la tragédie d'autrefois? Nous sommes bien rassurés car on nous dit que si la tragédie conserve son caractère suréminent et « synthétique », toutes les innovations seront permises, toutes les innovations de sujet, de pathétique et d'expression, toutes...

Toutes, nous dit-on, toutes, et par conséquent, selon la logique humaine, il ne s'agit plus que de savoir lesquelles. Comme on s'entendra malaisément!

Pourra-t-on parvenir à la constitution d'une tragédie moderne ? Ceux-ci nettement s'y opposent. Ils estiment précisément que toutes les innovations apportées dans la tragédie moderne lui ôtent son caractère suréminent et synthétique indispensable. Et ils formulent fermement leur opposition. Ils prononcent, à peu de chose près, que le genre littéraire créé doit conserver sa nature intrinsèque, persister dans son orientation originelle : cette nature et cette orientation deviennent d'autant plus vénérables que le genre a vieilli davantage. Vouloir le renouveler, c'est le défigurer. Est-on contraint de le défigurer pour l'approprier à l'époque ? c'est qu'il y a, entre l'époque et le genre, incompatibilité. « Alors il faut créer un autre genre adéquat au temps. » Et encore voici les règles de cette école, qui se présentent avec l'impérieuse inflexibilité de véritables maximes :

« La tragédie prend son pathétique, son tragique, son héroïque dans l'époque quand il y en a, et sa forme dans cette même époque quand l'époque est plastique et lyrique. Or, la nôtre ne l'est pas.

« Tout art pour garder sa nature doit évoluer dans sa sphère. S'il descend dans une sphère inférieure, il se transforme, un autre art naît.

« La tragédie est aristocratique : on prétend la rendre bourgeoise.

« La tragédie est un art de synthèse ; on prétend faire d'elle un art d'observation. »

Hostiles à la tragédie moderne esquissée çà et là, les traditionnalistes expriment ces pensées vigoureuses... Sachons ne chercher les doctrines que chez les jeunes écrivains qui sont aptes encore à les traduire en œuvres. Gabriel Boissy est le plus impétueux doctrinaire du traditionnalisme, lui qui n'a pas écrit de tragédies, mais

qui en annonce et qui pourrait en écrire. Gabriel Boissy est Aristote lui-même.

Mais voici l'abbé d'Aubignac, je veux dire Paul Souchon. Et voici Nivelle de la Chaussée ou Diderot, ou plutôt Charles Méré. Ils sont opportunistes, étant plus ou moins conservateurs. Ils expriment des tendances qui s'accusent dans les œuvres nouvelles qui ne sont pas toutes leurs œuvres. Ils sont sensibles à tous les bouleversements qui se sont opérés au cours des siècles dans la conception et dans l'exécution même des tragédies. Oui, ils savent que la tragédie, tout en demeurant la tragédie, a varié selon les époques ; que restant l'expression de l'art littéraire le plus élevé pour chaque époque, elle s'adaptait à cette époque même, et que ces modifications, toutes profondes qu'elles soient d'inspiration ou de style, se marquent d'Eschyle à Euripide et à Sénèque, et à la tragédie classique française et au drame romantique qui fut bien aussi la tragédie d'une époque, puisqu'il en exclut toute autre tragédie. Et les temps sont de nouveau changés, et ils appellent une esthétique qu'ils n'ont pas connue jadis, et puisque, aujourd'hui, l'art et la vie sont réconciliés et comme fusionnés, une tragédie moderne se formera qui sera une tragédie vivante.

« Pour maintenir la tradition, disait Sainte-Beuve, il ne suffit point de la bien rattacher à ses monuments les plus élevés et les plus augustes ; il convient de la vérifier, de la contrôler sans cesse sur les points les plus rapprochés, de la rajeunir même et de la tenir dans un perpétuel rapport avec ce qui est vivant. » Ainsi, certains dramaturges laisseront fléchir les règles surannées de la tragédie antique et classique ; ils feront néanmoins la tragédie nouvelle en interprétant la tradition.

Toutefois, les uns se dégagent de la tradition avec désinvolture et ils tiennent pour la vraie tragédie de notre temps, celle que l'œuvre de Paul Hervieu représente avec le plus de force et d'autorité... Ils ne considèrent point cette œuvre comme le développement de la comédie larmoyante selon les principes du dix-huitième siècle, mais comme l'évolution dernière de la tragédie selon les exigences d'une époque qui ne comporte pas d'autre tragédie et qui ne saurait supporter la tragédie autrement. Tragédie, cette œuvre, parce qu'elle étudie des conflits entre des devoirs contradictoires ou entre le devoir et les passions ; tragédie, parce que la crise morale étudiée n'a point un intérêt éphémère et spécial, mais un intérêt général et durable ; tragédie, parce que l'action dégagée des entraves du détail pittoresque, occasionnel et oiseux, progresse rapidement de la façon la plus pressante, et parce que seuls les mouvements de l'âme ou du caractère des héros déterminent les progrès de l'action ; tragédie, parce qu'une sorte de force mystérieuse, supérieure aux hommes, en eux ou en dehors d'eux, les domine parfois invinciblement; tragédie, enfin, parce que si la prose remplace les vers, cette prose évite la facilité vulgaire de la vie quotidienne, elle se fait sévère et noble et s'adapte, en sa gravité impressionnante, à la tragédie elle-même.

Les autres, au contraire, veulent que la poésie et la beauté soient encore les éléments constitutifs de la tragédie moderne. Ils disent, avec Paul Souchon : « L'atmosphère du drame nouveau sera la poésie, c'est-à-dire l'essence de toutes choses animées ou inanimées, visibles ou cachées, et non plus seulement, comme aux temps classiques, quelques sentiments privilégiés, et aux temps romantiques, quelques situations exceptionnelles. Le

poète dramatique, un sujet étant donné, n'aura souci que d'en extraire toute la beauté. C'est à lui de décider entre les matériaux divers que lui apportent la légende, l'histoire, sa propre vie et son imagination. Il a une liberté illimitée, sauf en ce qui concerne le résultat, qui est d'offrir à ses contemporains un spectacle poétique. La vérité, la morale sont subordonnées à la poésie et à la beauté. » Cette poésie, cette beauté, l'homme les trouvera dans la nature, dans la société, dans sa propre pensée. Il les trouvera partout éparses et surabondantes. Puisse-t-il les faire fleurir dans la tragédie moderne !

Ainsi les restaurateurs de la tragédie hésitent avec fougue. Ils s'accordent à la vérité sur quelques règles ; mais ceux-ci donnent à l'analyse plus de part, et ceux-là veulent que la tragédie ne soit que synthèse. Ceux-ci sont plus préoccupés de vérité ; ceux-là veulent surtout sauvegarder le lyrisme. Ceux-ci sont plus enclins à l'observation ; ceux-là maintiennent plus volontiers le mystère... Est-ce tout ? Mais les uns prétendent que la prose, ennoblie assurément, doit être le langage de la tragédie nouvelle ; les autres commandent l'emploi des vers, mais proscrivent le vers libre que d'autres acceptent. Un chef-d'œuvre clora le débat. Mais l'ardeur des querelles, en même temps qu'elle témoigne que la période de transition et de renouvellement dramatique où nous nous agitons dure, dure, met en relief la volonté intense qui anime tous les dramaturges de ressusciter la tragédie. Cette volonté se discipline peu à peu et favorise l'action des poètes tragiques. Quels que soient ses résultats, elle constitue, par ses manifestations, un des événements importants de l'histoire du théâtre poétique français à la fin du dix-neuvième et au commencement du vingtième siècle.



La renaissance tragique commence à s'épanouir en œuvres dans les dernières années du dix-neuvième siècle, en même temps que sa théorie se formule en maximes présomptueuses, mais de bonne volonté.

Certes, de tous temps, le « Campistron » a pullulé. De tous temps, des écrivains qui ne savaient pas le grec ont traduit des pièces grecques, ou adapté en français des pièces latines, ne sachant guère le latin et sachant à peine le français. De tous temps, un Legouvé se rencontra pour versifier une *Médée*, un Bornier se rencontra pour mettre en tragédie un *Agamemnon*, « cet animal assez connu », comme disait Barbey d'Aurevilly... Et des Jules Lacroix versifièrent des *Œdipe-Roi*, et des Paul Meurice rimèrent des *Antigone*. Et sans doute un Leconte de Lisle, exerçant sa fantaisie majestueuse et sombre sur l'antiquité grecque, fut un initiateur... Il s'avéra peu à peu que le théâtre antique pouvait être encore la source des inspirations dramatiques. Les uns s'empressèrent, traducteurs zélés. Les autres se hâtèrent, adaptateurs respectueux, mais libres. Les autres se précipitèrent, plus confiants en leurs forces, et ne demandant aux œuvres antiques que des indications et des thèmes. Albert Samain écrivit *Polyphème*. Mais alors que la théorie hésitait, dans les faits l'influence d'Orange et des théâtres en plein air s'imposa sans incertitude ; tous les rénovateurs de la tragédie opérèrent un mouvement d'ensemble et ce fut un mouvement de retour à l'antique. Mouvement spontané en apparence ; il résulte, néanmoins, de causes profondes, lentement et imperceptiblement mais sûrement agissantes, puisque

ce mouvement se révèle soudain non pas seulement dans la littérature française, mais dans les principales littératures européennes. Il se pourrait, toutefois, que l'esprit français fût habile entre tous à interpréter, sans la dénaturer, la beauté grecque que saccagent à leur insu les écrivains des autres nations.

Ainsi, *Électre* de Sophocle est une des tragédies antiques le plus fréquemment adaptées. Or, deux écrivains, l'un français; l'autre autrichien, simultanément jugent opportun de l'adapter encore : Hofmansthal et Alfred Poizat.

Alfred Poizat est un écrivain de peu de livres. Il a écrit des romans de psychologie forcenée et quintessenciée : *Avila des Saints*, *le Pervers sentimental*, livres précieux, qui sont fins, et le veulent être et le sont jusqu'à l'excès, qui sont écrits d'un style compassé, tendu, subtil, dont l'élégance, plus factice que naturelle, est fort composite au demeurant. Alfred Poizat est assurément un esprit et un styliste très raffiné. Soudain il adapte l'*Électre* de Sophocle ; il adapte même le *Cyclope* d'Euripide, il adapte même le *Saül* d'Alfieri. Que donnera cet écrivain moderne, mais français, s'inspirant des tragédies antiques ?

Hofmansthal est un poète allemand de la vie intérieure. Disciple de Schiller, de Gœthe, de Grillparzer, on lui accorde de l'originalité. Il parle à l'âme de ses compatriotes. Ceux-ci admirent en lui un pur styliste. Soudain Hofmansthal adapte *Oreste*, et d'abord *Électre* de Sophocle. Que donnera cet écrivain moderne, mais autrichien, s'inspirant des tragédies antiques?

Le sujet de la tragédie de Sophocle est inoubliable. Clytemnestre, mère d'Électre, de Chrysothémis et d'Oreste, a assassiné son mari, Agamemnon, pour vivre

avec son amant Égisthe. Égisthe n'a pas manqué d'être le complice de cet assassinat. Électre, vindicative et opiniâtre, a juré de venger la mort de son père en tuant Clytemnestre ainsi qu'Égisthe, avec le concours de son frère Oreste, ou seule si les dieux semblent l'exiger. Un messager arrive, annonçant la mort d'Oreste. Électre tuera donc seule. Mais non, Oreste n'est pas mort. Il a fait croire à son trépas pour tromper les assassins de son père et les mieux assassiner. Électre et Oreste courent gaillardement accomplir leur pieux parricide et occire Égisthe de surcroît.

Sophocle étant un auteur dramatique assez remarquable, un certain nombre de scènes de sa tragédie se sont imposées à tous les adaptateurs par la force toute-puissante de leur beauté. Ce sont les scènes où Électre et Clytemnestre s'invectivent, où l'intraitable Électre et la timide Chrysothémis confrontent leurs caractères, où la mort d'Oreste est racontée, où se produit la reconnaissance d'Électre et d'Oreste, où s'effectue le double meurtre...

Et maintenant que l'*Électre* d'Alfred Poizat et l'*Elektra* de Hofmansthal soient comparées ! Alfred Poizat demeure beaucoup plus docile à Sophocle, simplement parce qu'il a le sentiment beaucoup plus vif de la beauté grecque, c'est-à-dire qu'Alfred Poizat a le sentiment très profond de la pureté de la ligne, de l'harmonie, du rythme qui nous enchantent dans la beauté grecque classique... Si Hofmansthal a voulu être grec, lui aussi, il est remonté jusqu'aux temps légendaires, et il a dessiné des héros primitifs, sommaires, brutaux, grossiers même comme les héros homériques ou préhomériques. Et il leur a, en outre, donné, sans s'y appliquer, une sensibilité et un aspect de bons Autrichiens.

Alfred Poizat oppose avec une discrétion élégante la haine farouche d'Électre et la soumission indolente et mélancolique de Chrysothémis. Chrysothémis n'est une héroïne tragique qu'à contre-cœur. Elle est jeune. Elle veut vivre, goûter la vie... L'opposition est identique dans Hofmansthal, mais Chrysothémis a moins l'air d'une vierge grecque que d'une petite fiancée viennoise. Chrysothémis voudrait bien se marier, et elle trouve le temps long. Elle le dit avec une assez gracieuse énergie :

Sur ton visage et sur le mien
Chaque soir vient creuser une ride nouvelle.
Cependant qu'au dehors, c'est la fète de vivre,
D'aimer et d'être aimée.
Toutes celles que j'ai connues vierges sont femmes
Maintenant ; je les vois à l'entour des fontaines,
Leur sein gonflé verse la force
A la jeune vie enfantine
Née de la leur, semeuse de gaieté.
Nous, comme des oiseaux prisonniers au perchoir,
Nous attendons, nous attendons,
Et d'Oreste aucune nouvelle !
Plutôt la mort, vois-tu, que d'exister sans vivre !
Je suis femme, je veux avoir le sort des femmes.

Et Chrysothémis insiste : elle veut avoir le sort des femmes pour devenir mère ; ô joie pacifique des familles allemandes où grouillent les enfants !

Je veux fuir la maison où l'effroi règne en maître.
O sœur ! faut-il te dire encore que je veux
Vivre dans la douceur adorable d'aimer
Et trouver un reflet de mes sourires jeunes
En des prunelles puériles.

Sophocle, parce qu'il était Grec, n'avait pas un tel souci de la repopulation ; Alfred Poizat ne l'a pas non plus, sans doute parce qu'il est Français... Aussi bien, un Autrichien, même lorsqu'il se fait poète tragique, ne peut se dégager complètement de la poésie familière... Comparez les deux Clytemnestre : celle de Poizat ou, si vous préférez, de Sophocle, et celle d'Hofmansthal : la Clytemnestre de Sophocle-Poizat, disputant avec Électre, est reine. Elle tremble : le souvenir de son crime la poursuit et l'obsède, mais elle conserve de la noblesse... Celle d'Hofmansthal semble une bourgeoise apeurée par le remords. Malgré la haine qu'elle éprouve pour sa fille qu'elle a martyrisée, malgré la haine que sa fille éprouve pour elle, Clytemnestre se confie longuement à Électre, lui demande instamment de la délivrer de ses cauchemars, se fait bonne femme, maman ennuyée d'un malentendu qui l'a brouillée avec ses filles. Et Électre, avec un sens critique excellent :

Elle parle d'un meurtre
Comme d'une querelle entre époux.

Et Clytemnestre répond, obéissant à sa nature de bourgeoise autrichienne :

Dis à Chrysothémis de ne plus se sauver
Quand elle me rencontre,
Elle a des airs de chien battu ;
Elle pourrait venir me parler
Librement, me conter son âme :
Les jeunes filles ont toujours
Mille confidences à faire.
Je ne vois rien pour empêcher
Que bientôt je trouve un mari
A chacune de vous.

Partout Hofmansthal s'acharne à supprimer ce qui est caractéristique de la tragédie grecque. Le récit de la mort d'Oreste est « classique ». Il en est devenu nécessaire. On l'attend, Alfred Poizat n'a pas trompé notre attente :

. . . . C'est mon devoir
De t'instruire en détail de toute l'aventure.

Un poncif, direz-vous ! Mais nous n'en sommes point fatigués.

Le récit de la mort d'Oreste, circonstancié, minutieux, imposant, majestueux, est toujours acclamé. Hofmansthal a supprimé le récit. Une confidente parle à l'oreille de Clytemnestre pour l'instruire de la mort d'Oreste. Électre l'apprend de sa sœur Chrysothémis. Chrysothémis dit simplement : Oreste est mort !

Mort au loin, de la mort double des exilés.
On dit que ses chevaux emportés l'ont traîné,
Que son visage est méconnaissable.

Et tant d'autres différences essentielles entre les deux œuvres, entre les deux conceptions des poètes adaptateurs ! Par exemple, Alfred Poizat accorde au chœur antique son importance traditionnelle ; il lui prête toute l'eurythmie coutumière de ses graves évolutions et de ses paroles mystérieuses et prophétiques. Hofmansthal substitue aux choreutes des servantes, des serviteurs et même un cuisinier... Il a donc le parti pris absolu, permanent de supprimer tout ce qui constitue pour nous le style grec. Et afin de nous ramener plus sûrement à l'époque barbare des héros homériques et de nous donner une impression plus profonde de leur grossièreté fruste, il *matérialise* tous les sentiments. Électre,

maltraitée par sa mère, devient une demi-folle, une bête traquée. Elle est vêtue de haillons sordides. Elle a des blessures sanguinolentes. Clytemnestre, pour manifester sa haine, assomme Électre avec son bâton, avec son poing. Égisthe est assassiné comme un fermier surpris par des malfaiteurs. Il arrive. Il pénètre dans la maison. Un grand bruit éclate. Égisthe apparaît à une fenêtre et crie :

Au secours, au secours du maître qu'on égorge !

Il est violemment arraché de la fenêtre. Il réapparaît :

Oh ! que quelqu'un m'entende !

Personne ne bouge, et on le tue dans une chambre du premier étage ! Électre danse de joie et tombe morte... Ainsi, par la volonté de Hofmansthal, la sensation physique adultère l'émotion. On peut prétendre qu'elle ne l'accentue point... Et il est avéré que le poète autrichien dépouille naturellement la tragédie grecque de tous les éléments de la tragédie grecque, que le poète français conserve naturellement.

Laissons l'Autrichien, considérons le Français. Il avait la passion des analyses excessives et vaines, il était un artiste singulier, pour ses imaginations ténues, pour son style apprêté, subtil comme sa pensée, précieux, distant. Déjà, cependant, la correction de ce style, le sentiment qui s'y manifestait des beautés traditionnelles de la langue française faisaient de lui un modèle. Soudain, cet écrivain, par un mouvement que rien en ses ouvrages ne faisait prévoir, se retrempe aux sources grecques, et il trouve immédiatement le goût de l'ordonnance claire et harmonieuse, de la pure élégance

nette, simple et fluide que, en nous-mêmes, nous gardons toujours parce que la tradition classique l'y a déposé pour jamais.

Lui et d'autres, tous subissent le prestige et l'empire de cette tradition classique. André Suarès, artiste divinateur des nouveautés, écrit à son tour la *Tragédie d'Électre et d'Oreste*. Il la modernise à outrance. Il veut être psychologue plus raffiné qu'un Racine. Il marque avec scrupule le progrès des idées sociales et morales. Il fait de Jupiter un dieu juste, mieux encore un dieu équitable, car le Jupiter que Suarès invente sait que la justice des hommes est infirme comme eux :

Le temps n'est pas encore venu où les hommes pourront
Se passer d'être justes selon d'injustes lois,
Le temps où le cœur, pour savoir sa règle et son chemin,
N'aura qu'à suivre le regard de la claire raison.

Il prête à Clytemnestre une « féminité » d'aujourd'hui. L'épouse adultère et meurtrière d'Agamemnon se raccroche à Égisthe, son gaillard complice, comme à son protecteur, à sa sauvegarde. Elle a peur loin de lui, et son amour de femme vieillissante s'exaspère pour le jeune amant. Oreste accomplit sa tâche maudite de vengeur que le Destin lui imposa. Mais il n'est pas l'instrument inconscient des dieux cruels. Les crimes nécessaires lui répugnent, les crimes inévitables lui font horreur. Il n'obéirait pas à la furie vengeresse de sa sœur Électre ; non, il ne tuerait pas sa mère, même pour punir et réparer le meurtre d'Agamemnon. Il faut que l'ombre d'Agamemnon lui apparaisse et lui parle :

Sois un juge sévère, mon fils : tue-la. Tue la femme
Qui a tué ton père. Mais sois un juge intègre :

Aie pitié en tuant, aie pitié de la mère :
N'insulte pas au châtiment et détourne les yeux.
Frappe et venge-moi : ne te venge pas. Sois juste.

Ainsi, l'œuvre de Suarès, par ses finesses particulières d'analyse sentimentale, par ses recherches de casuistique morale, ses audaces de réalisme et d'humanité, est aussi éloignée de l'œuvre inspiratrice de Sophocle que de l'interprétation régulière d'Alfred Poizat. Mais elle n'est point tournée au trivial, comme l'interprétation dévoyée de Hofmansthal. Elle garde la noblesse pathétique de la tragédie.

L'inspiration antique serait-elle particulièrement conforme à notre esprit et d'accord avec nos tendances ? Le moins qu'on puisse attendre de ce retour à l'antiquité serait-ce que nous y prenions plus profondément conscience de notre tradition littéraire et de nos vertus poétiques ?

*
* *

L'excès en tout est un défaut. L'élan des dramaturges néo-grecs les pousse jusqu'à prendre à l'antiquité les éléments de sa comédie... Ces éléments n'ajoutent rien aux éléments de notre comédie nationale.

Euripide a laissé un drame satyrique, *le Cyclope*. Polyphème est berné par Ulysse, retour de Troie, que les vents contraires ont poussé en son île. Ulysse achète à Silène des viandes et des fromages : il les lui paie avec du vin dont Silène s'enivre. Polyphème revient. Silène trahit Ulysse. Polyphème, sans délibérer, mange deux des compagnons d'Ulysse. Ulysse se vengera en aveuglant le Cyclope avec un pieu enflammé. Il accomplit sa vengeance malgré la lâcheté des Satyres.

Léon Riffard, poète fantaisiste, d'une amabilité souriante, sentimentale et superficielle, adapte *le Cyclope* avec une molle élégance. Alfred Poizat l'adapte avec une élégance plus ferme et avec, par moments, un réalisme brutal d'idées et d'expressions qu'Euripide avait constamment évité. Jeux de lettrés, ou adaptations, mais non pas des œuvres où le comique français se renouvelle et se revigore.

D'autres écrivains s'appliquent à créer une comédie d'après la légende antique simplement. Paul Souchon et André Avèze écrivent *le Roi Midas*. Ils interprètent fidèlement cette légende — rapportée par Ovide — en la modifiant seulement selon les exigences de la composition dramatique. Et voici donc Midas obtenant de Silène le pouvoir de changer en or tout ce qu'il touche. Il déplore bientôt ce privilège, et il s'en débarrasse en se baignant dans le Pactole. Mais il se fait juge du tournois musical entre Pan et Apollon. Il préfère Pan. Et Apollon, vexé comme un dieu, lui inflige des oreilles d'âne. Son barbier les lui coupe et Midas meurt. Il meurt prêchant la bonté... Car des poètes employant quelques procédés de la comédie burlesque et parodique, ressuscitant les types ordinaires de la comédie de tous pays : le matamore et le hâbleur, chargeant leur héros de tous les ridicules modernes et le faisant cocu, tel Ménélas ou beaucoup d'autres, semblent symboliser en lui la bonté autant que la bêtise, la bêtise autant que la bonté. Paul Souchon et André Avèze écrivent avec une verve savoureuse et intémpérante, mais ils travestissent difficilement, sous des oripeaux antiques, les types et les thèmes conventionnels de la comédie, et la légende n'y ajoute qu'une fiction naïve et superflue... Cependant, Maurice Allou écrit avec une grâce timide,

aimable pour cela, *l'Amie des sages*. Est-ce autre chose qu'une comédie moderne, avec le souci de la psychologie et de l'observation, dont les personnages s'appellent par jeu Archias, Hylas ou Thalès, Sophia, Glaucé ou Panthéa ?

*
* *

Du moins, l'intensité et l'universalité de la renaissance tragique, à l'aide de l'antiquité secourable, s'affirment avec d'autant plus de force que les esprits les plus différents sont sollicités de faire d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide leurs conseillers, leurs inspirateurs, leurs compagnons !

Eschyle, génie impérieux et roide, grandiose et profond, plus près des dieux que des hommes, lyrique obscur et sublime : des poètes de nos jours se sont repris à vivre en sa familiarité. Eschyle a écrit le drame de Prométhée, Titan comme lui. Hésiode, déjà, avait conté sa légende. Eschyle l'a élargie, l'a amplifiée de toutes manières transformant Prométhée en un représentant divin de l'humanité. La trilogie d'Eschyle n'existe plus. Nous n'avons plus rien de *Prométhée porteur de feu*. Nous n'avons que peu de chose de *Prométhée délivré*. Seul, subsiste entièrement le *Prométhée enchaîné*... C'est assez pour que le prestige de cette antiquité fabuleuse et formidable s'exerce sur les esprits les plus raffinés, les plus mièvres parfois, et certainement les plus modernes de notre littérature contemporaine.

En ce temps-là — vers 1900 — vivait le romancier Jean Lorrain. Il cultivait « l'orchidée du cadavre rare ». Et il mettait beaucoup de femmes autour. Il écrivait

des romans-feuilletons de mauvais lieux. Chaque époque a les feuilletonistes qu'elle mérite. Jean Lorrain était notre Ponson du Sérail. Tout l'artificiel l'attirait, l'artificiel et le malsain. Il recherchait les tares et les envenimait avec une grâce triste, et ses rêves de lettré subtil s'exaspéraient en cauchemars de malade. Les névroses et les vices palpitaient dans ses œuvres. Il chantait naïvement la perversité et la pourriture, et « la floraison du mal » de Baudelaire n'était pas morte. Artiste au demeurant, curieux des formes neuves et exceptionnelles de l'art, et poète aussi, poète des débauches et des pestilences. Une nervosité inquiète, une bizarrerie équivoque et monstrueuse, une dépravation scandaleuse et enfantine, un style frémissant, subtil et savoureux : Jean Lorrain, qui n'a donné au théâtre que des œuvres légendaires fantaisistes et fantasques, Jean Lorrain est attiré par le dur Eschyle.

Ferdinand Hérold est un érudit de toutes les antiquités littéraires. Et il aime aussi les légendes presque recouvertes par le silence du passé et qui gardent leur parfum et leur mystère. Il s'enquiert des héroïnes de ces légendes, et, poète, il les célèbre avec une douceur amoureuse et pieuse. « C'est un poète de douceur, disait Remy de Gourmont ; sa poésie est blonde, avec, dans ses blonds cheveux vierges, des perles et au cou et aux doigts des colliers et des bagues, élégantes et fines gemmes. Ce mot est le mot bien-aimé du poète ; ses héroïnes sont fleuries de gemmes autant que ses jardins sont fleuris de lys. » Et la sensibilité de Ferdinand Hérold est toute de grâce, de fraîcheur et de mélancolie aimable...

La flûte amère de l'automne
Pleure dans le soir anxieux

Et les arbres mouillés frissonnent
Tandis que sanglotent les cieux.

Les fleurs meurent d'une mort lente,
Les oiseaux ont fui vers les prés,
Où peut-être un autre avril chante
Son hymne joyeux et pourpré.

Et ce poète de lyrisme circonspect et de délicatesse tenue, ce poète est attiré par Eschyle ! Ferdinand Hérold et Jean Lorrain écrivent ensemble un *Prométhée*.

Bruxelles est une capitale littéraire et Edmond Picard l'a dit avant nous, mais on est baudelairien à Bruxelles autant qu'à Paris. L'inspiration du poète Iwan Gilkin est variée. Mais dans *la Nuit*, son œuvre la plus forte et dont les beaux vers sont fermes et pleins, Iwan Gilkin a chanté tous les avilissements des hommes. Il a pris une sorte de plaisir sensuel — et satanique — à décrire les turpitudes et les bassesses, et Baudelaire se reconnaîtrait en lui.

Je suis le pénitent des mauvaises cités,
Dans les bouges honteux où coulent les rogommes,
Dans les quartiers lascifs des modernes Sodomes,
Où le meurtre et le viol cachent leurs voluptés.

Quand j'introduis, le soir, mes regards attristés
J'ausculte, en frissonnant, les monstres que nous sommes,
Je sens peser sur moi tous les crimes des hommes
Et je pousse des cris vers les cieux irrités.

Semblable en mes clameurs aux prophètes tragiques,
Je vais, les yeux hagards, par les places publiques,
Confessant des péchés que je n'ai point commis

Et le chœur vertueux des pharisiens brame :
« Soyez béni, mon Dieu, qui n'avez point permis
Que je fusse pareil à ce poète infâme ! »

Et ce poète voluptueux et mystique, qui va dans les enfers en aspirant douloureusement au ciel, ce poète est attiré par Eschyle ! Ivan Gilkin écrit un *Prométhée*.

Singulières hésitations de ces poètes d'aujourd'hui que la volonté énigmatique des dieux appela à développer la plus ancienne des légendes, d'après le plus antique des dramaturges ! Iwan Gilkin, au contact de toute antiquité semble, redouter de n'être pas suffisamment moderne. Et lui, fidèle en ses ouvrages aux règles de la versification romantique et parnassienne, abandonne cette versification alors qu'elle est le plus convenable à la majesté du sujet... Il écrit *Prométhée* en vers libres. Il emploie des vers de neuf et de onze syllabes. Il fait rimer un singulier avec un pluriel, une sonorité féminine avec une masculine, écrit même des vers sans rime... et se flatte cependant d'avoir gardé à son vers libre une parfaite stabilité rythmique, d'avoir utilisé seulement le vers libre classique tel qu'on le trouve dans les fables de La Fontaine et dans l'*Amphytrion* de Molière... Resterait à savoir si Iwan Gilkin n'eut pas dû se rappeler que Prométhée est un héros antique et que Amphytrion en est un autre tout différent du premier, et que les inspirations de Molière n'ont rien de commun avec les inspirations d'Eschyle : on l'admet du moins généralement, et que le vers qui convenait à Molière ne convenait pas sans doute à Eschyle, ni aux nombreux Eschyle que nous possédons maintenant. Jean Lorrain, poète aussi disposé à écrire des vers amorphes que des vers d'une régularité sévère, Ferdinand Hérold, poète vers-libriste par conviction et par système mais souvent ramené au vers régulier par sens poétique, Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, s'ils ne renoncent point à la liberté du vers en écrivant *Pro-*

méthée, du moins la modérent en se servant d'elle et fréquemment riment des alexandrins sonores et graves dont la régularité majestueuse s'harmonise au sujet, et maintiennent ainsi dans la forme la noblesse de l'inspiration...

Quelle inspiration? Celle d'Iwan Gilkin est exclusivement lyrique, lyrique éperdument. Iwan Gilkin ne compose point un drame que la scène puisse recevoir. Il a vu dans le *Prométhée* d'Eschyle le symbole immense, le symbole éternel; la créature en face du créateur tantôt soumise et tantôt révoltée, et il a exposé lyriquement les vicissitudes de ces révoltes et de ces soumissions. Prométhée veut créer. Il veut incarner son rêve, le dresser palpitant devant les dieux « effarés dans leur ciel stupide ». Il veut substituer son souffle au joug de Jupiter, car :

Dans les desseins de Zeus à présent je vois clair.
Comprimer tout noble effort,
Abattre tout grand essor,
Borner chaque être au cercle étroit de sa naissance :
Tel est le vil secret de sa toute-puissance.

Prométhée luttera donc contre les dieux qui ont fait les hommes faibles et misérables.

C'est en luttant contre eux qu'on devient leur égal
Et qu'on apprend à vaincre leur pouvoir fatal.

Lorsqu'ils auront dépouillé les dieux de ce pouvoir, les hommes régneront beaux, libres et joyeux. Prométhée apprendra donc aux humains à faire naître le feu, non plus le feu dévastateur, mais le feu sauveur, le feu bienfaisant... Mais les hommes oublient bientôt Pro-

méthée. Ils restent, au contraire, soumis à Zeus : cette soumission est naturelle à leur servilité.

J'admire ton génie, ô Titan, et je l'aime :
Il est force, tendresse, ardeur et mouvement ;
Mais j'adore les dieux qui sont l'ordre suprême
Et la sereine paix du devoir triomphant.
Ils règlent l'univers, ma patrie et ma race
J'ai conformé mon âme, oiseau léger qui passe,
A leur profonde volonté
Et j'ai reçu pour récompense
De ma joyeuse obéissance
La parfaite félicité.

Prométhée, cependant, refuse, malgré les injonctions de Mercure, de restituer au ciel le feu qu'il lui a volé pour le bonheur des hommes, et il est cloué vivant au rocher. Le corps est enchaîné, mais l'âme reste libre, et Prométhée songe aux hommes qui continueront sa tâche libératrice :

Tous ceux dont la poitrine se soulève
Pour la beauté magique d'un grand rève,
Ceux que tourmente un désir exalté
D'amour sans borne et d'âpre vérité,
Ceux que révolte à jamais l'hébétude
Où les puissants tiennent les multitudes
Et qui, raidis dans un superbe effort,
Bravent l'exil et l'opprobre et la mort :
Voilà les héritiers de mon âme indomptable,
Le ferment de la terre et l'espoir de la vie !
Ils seront les vengeurs qu'attend mon agonie
Et les vainqueurs joyeux du tyran qui m'accable.

Prométhée invective toujours les dieux ; il prévoit que ses fers éclateront. Il les jettera sur les dieux

morts. Et sur la terre toutes les chaînes se briseront... Cependant, Prométhée souffre, et la douleur le transforme.

La douleur, c'est la marche sainte
De la sainte sélection
Dans la sainte évolution,
Où par l'intelligence atteinte
Nous attend la divinité
De l'universelle unité.

Et peu à peu le voile opaque des apparences, qui seul rend tous les êtres divers, s'amincit, se soulève et laisse transparaître la substance divine et unique. Prométhée se fond en Dieu et Dieu s'épanouit en lui.

Je te croyais bourreau, tyran, sinistre roi
De la douleur et des supplices.
A présent, je sens et je vois :
Ma justice était ta justice,
Mon amour était ton amour ;
Quand mes cris appelaient le jour,
C'est toi qui voulais la clarté
Et la divine vérité.
C'est toi qui dans mon cœur cherchais l'être suprême,
Car je suis ton effort palpitant vers toi-même,
Unique, immense volonté
Qui te disperse dans le monde,
Et qui souffrant d'être le monde,
Reviens en pleurs à l'unité.

Iwan Gilkin, on le voit, sans métamorphoser la légende première, lui ajoute tout ce que des siècles de réflexion et de science lui ont nécessairement ajouté. Son *Prométhée* est le *Prométhée* d'un Eschyle qui a beaucoup lu, beaucoup retenu, qui est demeuré un esprit religieux,

et veut avec acharnement concilier Dieu et la science, le mystère et le progrès. Les longs et impétueux élans de Prométhée sont les élans d'un esprit moderne, et parmi des symboles exaspérés, ils s'épanchent en un lyrisme abondant, confus et fort... Mais pourquoi Iwan Gilkin s'est-il enchaîné à ce mythe comme Prométhée fut enchaîné à son rocher. Jaloux d'écrire, en une suite de dialogues dramatiques, l'épopée intellectuelle des temps nouveaux et de tous les temps, il s'est imposé d'inutiles entraves...

Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, eux, ont été guidés par le mythe, non pas entravés par lui. Ils ont agencé le drame d'Eschyle avec indépendance, mais ils ont conservé la légende de Prométhée tout entière... Prométhée va donc ravir le feu céleste. Pandore, qui l'aime, ne peut le retenir. Gaïa, la Terre, mère du Titan, ne peut le retenir. Il part. Il monte. Il jette le feu aux hommes. Mais il est enchaîné par Kratos et Bia. Pandore vient le consoler de son supplice. Bia veut écarter Pandore, mais n'y réussit pas, car l'amour est plus fort que la haine. Prométhée, néanmoins, résiste à Pandore qui le presse de se soumettre. Elle invoque alors la clémence de Jupiter. Et Mercure vient lui annoncer qu'un jour Héraclès naîtra de Zeus et libérera Prométhée, et il tend un coffret à Pandore :

Ce coffret, ô Pandore, est rempli de tes larmes :
Porte leur doux fardeau vers le monde natal.
Redescends vers la terre où te veulent les hommes,
Dont la grande clameur montait vers le Titan.
L'heure est irrévocable, et la cime où nous sommes
Domine à tout jamais les flots brumeux des temps.
Le coffret que j'ai mis entre tes mains pieuses
Contient le dévouement, l'amour et la pitié,

Arome de ton cœur, larmes mystérieuses
Que pleurèrent tes yeux sur le supplicié.
Aux fils du grand captif porte le don des larmes.
Femme, achève son œuvre, élargis le bienfait ;
De ta jeune douleur, Zeus a fait naître un charme
Et le donne à tous ceux que le rêve étouffait.

Iwan Gilkin était un Eschyle philosophe. Jean Lorrain et Ferdinand Hérold sont des Eschyles sensibles. Ils attendrissent le mythe atroce : ils y font couler quelque molle langueur sentimentale. Ils divinisent la femme, la femme amoureuse avec une grâce exquise. Ils sont charmants. Le roc de Prométhée est devenu le premier salon où l'on sait parler d'amour : et la nature s'associe à ces aimables conversations. Eh quoi ! tant de coquette amabilité ! Mais quelle harmonie nombreuse en cette coquetterie !

O vous qui vous plaisez dans les grottes profondes,
Nymphes des lacs et sœurs des sources aux yeux verts
O vous dont les bras blancs et dont les cheveux d'onde
Peuplent le bleu des eaux et l'infini des airs !
Nymphes de nacre et d'or et dont le rire humide
Brille comme un collier sur la rose splendide
D'une bouche on dirait d'aurore et de corail !
O perles que le fleuve sur le mouvant émail
De ses flots roule et tord, pures Océanides
Aux doigts onglés de clair aiguail,
Prêtez le coquillage ourlé de vos oreilles
A ma voix !

Ainsi Pandore marivaude le plus gentiment du monde avec les nymphes avant de leur dire des choses graves... Habitude qu'elle a prise dans la société frivole et dans la littérature à demi galante du dix-huitième siècle,

sans doute. Elle ne l'a pas perdue de nos jours. Eh là ! Jean Lorrain et Ferdinand Hérold auraient-ils entrepris de donner à Eschyle de la séduction ? Non, mais ils ont eu dessein d'écrire une tragédie antique, sans rien perdre de leur originalité d'écrivains modernes très intelligents, très cultivés, très affinés et un peu esthètes... Ils ont établi que tout mène à la tragédie antique et que les chemins qui y conduisent ont mille détours capricieux.



Très capricieux, puisqu'on peut être un romancier ironique et sceptique et nous faire pleurer sur les tragiques vicissitudes de la vie et de la mort d'Admète et d'Alceste, d'Étéocle et de Polynice, et puisque les tragédies *Alkestis*, *les Phéniciennes* peuvent être du même écrivain qui écrivit *la Dentelle de Thermidor* : Georges Rivollet. Que les esprits de notre temps sont donc ingénieux ! Ils font ce qu'ils ont délibéré de faire et ils le font à merveille... Ils vont où leur fantaisie les pousse, mais ils y vont sûrement, triomphalement. *Alkestis*, *les Phéniciennes* sont des œuvres caractéristiques de notre renaissance tragique, non seulement parce qu'elles obtinrent des succès bruyants, mais encore parce qu'elles sont les œuvres d'un bel esprit, d'un vrai dramaturge et d'un bon poète, parce qu'elles sont d'un homme qui est sensible à la beauté grecque et, néanmoins, ne peut, lorsqu'il la veut traduire, se dépouiller complètement des apports de la poésie classique et de la poésie romantique, est donc aussi grec que possible, au demeurant parfaitement français et parfaitement moderne...

Georges Rivollet admire la beauté grecque : mais

elle ne lui en impose qu'à demi. Il se joue respectueusement avec elle, mais il se joue de la façon la plus aisée...

Euripide seul l'inspire, Euripide le plus pathétique et le plus humain, donc le plus moderne des tragiques grecs, donc le plus assimilable à nos idées et à nos sentiments. Eschyle peut nous repousser. Euripide nous attire. Georges Rivollet cède à l'attrait et de nous il rapproche Euripide davantage. Il y a dans Euripide des accents immortels qui seront compris aussi longtemps qu'ils retentiront ! Georges Rivollet a jugé bon de les faire retentir une fois de plus. Et il a mis en tragédie l'un des drames les plus émouvants d'Euripide mais les plus étrangers à notre littérature : *Alceste*, et l'un de ses drames les moins harmonieux peut-être, mais les plus familiers à notre littérature, parce que le jeune Racine dans *la Thébaïde* l'a glorieusement imité : *les Phéniciennes*. Oh ! la violente audace de cet écrivain narquois qui va chercher dans Euripide un sujet que sa nature même doit écarter de nous et un autre sujet que Racine interdit peut-être à tous les dramaturges contemporains ! Georges Rivollet se justifie de sa témérité, car il se dégage avec piété, mais avec désinvolture ici d'Euripide et là de Racine autant que d'Euripide...

Que le drame humain enfermé dans l'*Alceste* d'Euripide demeure tout entier, mais qu'au moins il se conforme à nos exigences intellectuelles et morales et à nos conceptions dramatiques ! Alceste est la tendre et courageuse reine qui donne sa vie pour sauver celle de son époux Admètos. Les femmes d'aujourd'hui sacrifieraient peut-être leur vie pour sauver celles de leurs époux ; mais leurs époux feraient, comme on dit ail-

leurs que dans la tragédie, 'quelques manières avant d'accepter ce sacrifice. Admètos, lui, n'hésite pas. Il sait que la femme est subordonnée à l'homme : et s'il ne manque ni d'égoïsme, ni de lâcheté, il ne manque pas de franchise : il conduit lui-même sa femme à la mort... Alceste, nous vous admirons ! Admète, vous nous étonnez ! Mais Georges Rivollet prend le soin, qui n'est pas superflu, d'expliquer Admètos à la mode de chez nous, et par conséquent de l'excuser. Admètos mourrait volontiers :

Chez les morts, moi vivant, tu ne descendras pas !
Je réclame mon droit, dieu sombre du trépas ;
C'est moi que, le premier, tu marquas pour victime ;
Je suis prêt, ouvre-moi les portes de l'abîme.

Alceste représente alors à son mari, à son roi, que le peuple sans lui serait sans défense :

Mourir n'est rien... Ta gloire exige davantage :
Tu dois vivre... Ce peuple a besoin de son roi.

Le chœur insiste obligeamment :

S'il s'est levé, le jour de douleur et d'effroi,
S'il faut te perdre, ô roi, c'est ta ville sacrée
Dès demain au carnage, à la flamme livrée,
Au bruit seul de la mort, comme de noirs démons
Les Thraces, fils d'Arès, vont descendre des monts.
La peur de ton nom seule enchaîne leur furie ;
Pitié !... Ta mort serait la mort de la patrie.

Admètos en convient, et il ajoute, avec beaucoup de finesse psychologique, que la vie avec la douleur qu'il y portera sans fléchir sera un sacrifice plus grand que la mort... Admètos est un logicien subtil, mais non pas

fallacieux ; nous acceptons ses arguments, le bonheur de son peuple ne nous laisse point indifférent, et enfin nous ne méprisons pas trop l'âme du mari d'une si bonne femme, et Georges Rivollet, par cet adroit artifice, nous entraîne à éprouver l'immense émotion du sacrifice sublime d'Admète. Et, allégeant encore pour notre goût plus délicat le réalisme d'Euripide, se gardant d'exciter notre rire contre le vieux Phérès, père d'Admètos, qui, chargé d'ans, ne veut pas mourir encore et refuse de se sacrifier pour sa fille, évitant de s'appesantir sur les bouffonneries d'Hercule, hôte loquace, bavard, et vantard, et ivrogne qui vient troubler l'auguste solennité d'une mort plus auguste encore, il nous fait accepter le « miracle » même qu'accomplit Hercule arrachant Alceste à Thanatos et la ramenant vivante des sombres rêves... Le drame le plus noble dans lequel se pressent, se heurtent et se confondent les plus grandes émotions humaines, Georges Rivollet le dépouille de tous ses éléments caducs, mais il nous en livre, sans les affaiblir, tous les éléments éternels. C'est l'œuvre antique d'Euripide ; cette œuvre est neuve cependant.

Elle l'est, parce que Georges Rivollet, en même temps qu'il utilise tous les moyens, dont le drame romantique a enrichi, en l'adultérant, la tragédie classique, est un dramaturge fort habile. Ce poète est expert en l'art du théâtre ; et la vie émouvante circule en ses ouvrages.

Il ne conserve point la nette rigidité de la tragédie classique ; et il lui plaît d'exprimer ardemment tous les chocs mouvementés des hommes qui s'opposent, vertueux ou bas, abjects même, loyaux ou fourbes, des hommes qui ne sont pas au-dessus de la nature

humaine, mais tendent à devenir, au contraire, des êtres réels. Et parce qu'il est homme de théâtre beaucoup plutôt que parce qu'il est imprégné du romantisme, Rivollet est enclin à transformer tous les récits en action. Il saura conserver, en nous le rendant plus accessible, tout le mystère de la mort et du destin. Et dans *Alkestis*, la Mort, le dieu de la Mort nous apparaitra avec toute sa grandeur terrible et fatale, mais il sera aussi un personnage agissant... Dans *les Phéniciennes*, le devin Tirésias, qui connaît l'effroyable avenir, se dissimule sous les traits d'un pâtre ; énigmatique et farouche, il clame les horreurs inévitables qui ensanglanteront Thèbes et le palais de ses rois. Il impressionne, il frappe de stupeur, il épouvante. Et tout à coup il se révèle :

. . . . Sur les monts où je garde
Mes troupeaux, par les nuits blanches d'astres, souvent
Phoibos me parle, ô roi, dans la plainte du vent...
J'appris des Ægipans l'art divin des présages
Et l'humble que je suis en sait plus que les sages.

Et ses prédictions sombres et vagues deviennent plus impressionnantes et plus épouvantables encore... Dans *Alkestis*, comme dans *les Phéniciennes*, l'émotion dramatique la plus intense est produite...

Aussi bien, Georges Rivollet évite le plus souvent d'évoquer, de suggérer. Il s'abstient des généralisations abstraites. Il fait voir comme il fait vivre. Le spectacle matériel, concret ne force-t-il pas plus sûrement l'émotion, s'il risque d'en déprécier la qualité ? Thanatos est venu en personne chercher Alceste. « Ouvrez — Qui frappe ? — Moi ! — Qui donc es-tu ? — La mort ! » *Rideau*... Alceste ira d'elle-même vers Thanatos qui

l'appelle ; elle adresse des adieux touchants à son mari et à ses enfants ; elle meurt ; et Admètos prend le corps d'Alceste dans ses bras, monte les degrés du palais, se retourne sur le seuil et montre une dernière fois au peuple la reine morte... La nuit tombe. Effet physique irrésistible. Et nous verrons son cortège et nous entendrons des chants de deuil et nous assisterons aux funérailles, les étoiles éclairant le lit funèbre couvert de fleurs, et des groupes lamentables défileront au son d'une douce musique et l'aube commencera de luire lorsque le corps d'Alceste sera devant nous porté au tombeau par six femmes vêtues de blanc. Ailleurs, Étéocle et Polynice se provoqueront à nos yeux, commenceront avec des invectives le plus brutal et le plus singulier des combats, et seront séparés par l'intervention atroce et dangereuse de leur mère Jocaste. Ailleurs, l'oracle annonce à Créon que, pour sauver Thèbes, les dieux réclament une victime expiatoire : son fils Ménécée. Ménécée, caché, hélas ! oui, caché, a tout entendu. Il consent à être la victime et après la belle « scène à faire » entre lui et son père, la belle scène ambiguë et poignante, il monte devant nous sur la terrasse du palais :

> Plaine des Cadméens, terre des dieux élue,
> Pour la dernière fois ton enfant te salue !
> Adieu, père ! Et pardon !... Je sauve mon pays !

Il se précipite pendant que Créon, hurlant de douleur, court vers le rempart et se penche sur le gouffre où s'est abîmé le corps de l'enfant. *Rideau*. Ainsi, Georges Rivollet sollicite violemment l'émotion : et sans doute dans la tragédie classique l'émotion va directement à l'âme, et sans doute Georges Rivollet — prudente

malice ! — fait, si je puis dire, passer fréquemment l'émotion par les yeux pour qu'elle atteigne l'âme certainement, mais tantôt plus libre avec la tragédie grecque, tantôt plus docile à Euripide, épris d'originalité, amoureux du pittoresque brillant et vibrant, toujours soucieux d'animation, donc de mouvement, donc de vie dramatique, il ne se dégage de son modèle que lorsqu'il le faut et qu'autant qu'il le faut pour précipiter l'action. Et parmi tous les poètes qui coopèrent à la renaissance tragique, il s'affirme le plus souple homme de théâtre, dramaturge essentiellement et, de tous les faiseurs de tragédie, le plus capable d'en faire...

Poète, en outre.

Il l'est toujours. Il le veut être. Il ne souffre pas alors qu'Euripide lui donne des leçons. Euripide est poète à sa manière. Georges Rivollet est poète à sa façon. Imprégné de romantisme ? Si vous voulez. Georges Rivollet est surtout orateur en sa poésie ferme et fluide, en même temps forte, mais surtout élégante. Est-ce qu'un sentiment sincère et profond la vivifie ? Certes ! Mais que cet orateur en vers écrit facilement ses vers et qu'il se plaît à les écrire ! Auteur dramatique, il est néanmoins poète lyrique. Plus éloquent, toutefois, que réellement lyrique. La Muse l'inspire sans nul doute. Mais une fois qu'il a reçu son inspiration, Georges Rivollet s'écarte de la Muse qui lui paraît une personne un peu incommode et il ne compte plus, pour écrire ses brillants développements poétiques, que sur les ressources d'un esprit extrêmement capricieux, qui est bien son propre esprit, et non pas l'esprit de la Muse, laquelle, au surplus, ne saurait avoir d'esprit, particulièrement quand elle est tragique. Georges Rivollet est donc tou-

jours disposé, selon les circonstances, à prononcer de beaux discours entraînants, à méditer selon les règles de la logique poétique sur les sujets éternels des réflexions humaines, à chanter des chansons, à murmurer des couplets... Il discoure, médite, chante, murmure avec délices. Et il n'a point le courage de se refuser ce plaisir, ce bonheur... N'est-ce point pour se le procurer qu'il écrit des tragédies !

C'est sa charmante faiblesse. Il a cette coquetterie de ne lui point résister. Pourquoi nous-même résisterions-nous à sa grâce lorsqu'elle se traduit, comme voici, en accents d'une délicatesse si adroite et d'une si décente mélancolie...

Ne cherchez plus dans les chemins
Les asphodèles, les jasmins
Dont la fleur en neige retombe :
Nous avons tout pris pour sa tombe.

Ne cherchez plus dans le blé mûr
L'étoile du bleuet d'azur,
Ni la pourpre du pavot frêle :
Nous avons tout cueilli pour elle.

Morte endormie avant le temps,
Nous effeuillons sur le lit pâle où tu reposes
La parure des champs et la splendeur des roses,
Afin que tes paupières closes
Rêvent, dans leur sommeil, d'un songe de printemps.

Ainsi les jeunes filles pleurent Alceste, victime de l'amour conjugal ; leurs pleurs sont jolis et galants ; elles tournent leurs chagrins en madrigaux. Mais il est temps de disserter poétiquement. Ménécée a entendu l'oracle de Tirésias annonçant que les dieux exigent sa mort pour le salut de Thèbes. La résolution de Méné-

cée est prise : il veut toutefois bien se persuader qu'il ne se jettera pas du haut des remparts pour de vains simulacres, et il demande *ex abrupto* à son père Créon : « Qu'est-ce que la patrie ? » Créon se recueille, et avec une émotion à chaque vers grandissante :

C'est le toit paternel, c'est l'autel où l'on prie,
C'est devant la maison l'ombrage où vers le soir
L'épouse avec l'époux, jeunes, venaient s'asseoir.
C'est ce vaste horizon... C'est la féconde plaine ;
La moisson qui demain eût fait la grange pleine,
C'est la tombe où chacun rejoindra ses aînés ;
C'est la Mère surtout, dont nous sommes tous nés ;
C'est aussi le trésor des grandeurs et des gloires,
Les hauts faits des aïeux chantant dans les mémoires,
Les récits merveilleux dont l'enfant est bercé,
Et la religion auguste du passé !
C'est le mot grandiose et la chose divine,
Le nom, qui, comme un cœur, nous bat dans la poitrine,
La voix d'airain qui clame à l'heure du danger,
Et nous jette debout, tous, devant l'étranger !

Voilà-t-il pas une des meilleures définitions traditionnalistes de la patrie ! Il s'agit de la patrie thébaine, l'une des plus vieilles patries du monde, mais la définition peut encore servir de nos jours. Définition énumératrice et amplificatrice ? Oui, mais l'amplification est sobre, mesurée, endiguée. Rien ne déborde. Et tel est le caractère de la poésie dramatique de Rivollet, que si elle recherche les occasions de « se faire remarquer » sans le secours d'Euripide, si elle est prompte à saisir tous les prétextes d'amplifications lyriques, ces amplifications ne ralentissent jamais le mouvement du drame, mais, vives et pressantes, elles sont toujours encastrées

dans l'action et semblent être de l'action elles aussi... Même orateur, même poète lyrique, Georges Rivollet reste d'abord dramaturge.

Dramaturge qui sent du ciel l'influence secrète : poète très intelligent et très cultivé... On peut accomplir beaucoup, même en poésie, avec de l'intelligence et de la culture ; mais on ne peut pas se distraire entièrement de la poésie passée et des poètes qui ne passent pas. La poésie de Georges Rivollet est donc, en dépit de ses qualités séduisantes ou pittoresques, ou à cause d'elles, composite... Elle n'est point vide d'originalité, cependant... Émile Faguet, aussi pénétrant lorsqu'il s'amuse à des paradoxes que lorsqu'il se consacre à des idées justes, écrivait en raillant à demi : « L'histoire littéraire dira un jour : Vers 1900, le romantisme subsistait encore, quoique ayant perdu beaucoup de force, il produisait quelques œuvres de son cru parfois fort belles, mais surtout absolument revenu de son mépris pour l'antiquité, il reprenait les œuvres antiques pour les faire siennes et il les faisait siennes parce qu'il les admirait et surtout pour pouvoir les admirer sincèrement. Dans ce dessein, il leur ôtait beaucoup de leur caractère, comme l'avait fait l'école classique, mais, en sens inverse, il les poussait au lyrisme, à la déclamation et au mélodrame, il les barbouillait de couleurs un peu criardes, ce qui, du reste, était nécessaire pour le succès, tout cela non sans quelque apparence de talent à la rencontre et ne laissant pas d'attraper quelquefois ce que Saint-Évremont appelait « l'air des belles choses ». Le plus distingué de ces écoliers romantiques était certainement Rivollet. » Ironie satirique qui recouvre la vérité, mais ne doit point la dénaturer ! Et c'est déprécier l'effort de ces restaura-

teurs de la tragédie que de les tenir seulement pour des écoliers attardés du romantisme. Il est inévitable, il est bienfaisant qu'un poète dramatique réunisse en son œuvre tous les apports des écoles et des œuvres littéraires; mais il accomplit une œuvre originale lorsque avec goût et le sens traditionnel de la proportion et de l'équilibre, il mêle les apports nouveaux avec les apports anciens, et les fond en un harmonieux ensemble selon les lois ordonnatrices de l'esprit français ; il se lie à la tradition en l'élargissant, et il prolonge le juste règne du classicisme, puisqu'il enrichit le classicisme même ; et s'il s'adonne, comme George Rivollet, à écrire des tragédies, il ne souligne pas une fin, il indique un recommencement.



Jean Moréas marque seulement un retour au passé. Son œuvre tragique n'est pas une renaissance ; c'est une exhumation. Sa Muse tragique n'est point vivante ; mais elle est une momie conservée admirablement.

Tout destinait Jean Moréas à ne pas restaurer en France la tragédie classique. Mais il a fait un beau voyage à travers la littérature et les formes littéraires : et ses pérégrinations l'ont conduit peu à peu dans ce havre tranquille du « classicisme », où s'endort son talent... Comment se prit donc ce palikare en disponibilité pour devenir aux dernières nouvelles poète classique français ? Un biographe anonyme du *Petit Bottin des lettres et des arts* écrivait, en 1886 (la langue française a souffert beaucoup vers cette époque) : « Moréas darde les ténébreuses moustaches et aussi,

derrière un monocle circulaire, l'arrogance d'œil d'un homme dont toute la famille a joué un rôle dans le grand cabotinage de l'Indépendance grecque. Ce giaour, son Athènes natale abandonnée, vécut à Prague, à Florence, à Cologne, puis devint littérateur français à Paris. Poèmes savants et rébarbatifs, contrôlés par une échométrie de précision, teints de colorations minérales. A travers leurs symbolismes rôde et plangore une adventice et hagarde faune de bêtes, de nains et de nècromants qu'il affère de synecdoques et d'anacoluthes. Dit volontiers de sa voix de métal : « Baudelaire et moi, *les Fleurs du mal* et *les Cantilènes.* » Protège Shakespeare, Cervantès, Stendhal et les petites boutiquières. »

Laissez les petites boutiquières, et parlez-nous de la tragédie française, Monsieur ! Moréas écrit *les Syrtes, les Cantilènes*, *le Pèlerin passionné.* Puis, soudain, il découvre que la langue française existe. Il condescend à l'étudier. Il l'étudie jusque dans ses œuvres surannées et riches du seizième siècle. Il se fait le compagnon de Ronsard, de du Bellay, de Rémy Belleau, de Baïf. Il est pour eux un compagnon amical et déférent. Il les choisit pour ses maîtres, et c'est avec eux qu'il arrive jusqu'à l'époque classique de la littérature française. Et il écrit, sans les oublier, les *Stances* nettes et sobres. Il ne les oubliera pas en écrivant *Iphigénie.* Moréas s'instruit. Moréas évolue. Et il a une sincérité toujours triomphante. D'abord, il célébrait le vers libre : « Ce dont nous voulons enchanter le rythme, c'est la divine surprise toujours neuve. » Ensuite, il prononçait fièrement : « J'ai abandonné le vers libre, m'étant aperçu que ses effets étaient uniquement matériels et ses libertés illusoires. La versification traditionnelle a plus de noblesse, plus

de sûreté, tout en permettant de varier à l'infini le rythme de la pensée et du sentiment ; mais il faut être bon ouvrier. » Jean Moréas est bon ouvrier ; il est même ouvrier seulement, car écrivant *Iphigénie* il n'obéit pas à un besoin de sa nature, il ne cède pas à une inspiration spontanée et irrésistible : il effectue une tâche délibérée, sur des plans tirés, avec des matériaux d'avance rassemblés. Chacun de ses efforts est calculé, tout son labeur est minutieusement méthodique. Je disais : l'œuvre tragique de Moréas n'est pas une renaissance, mais une exhumation... Disons, si vous préférez, qu'elle n'est pas une résurrection : elle est une reconstitution.

Reconstitution savante. Moréas a fait serment de devenir classique. Il tient parole. Et si son œuvre n'était pas complètement classique, ce ne serait pas, comme on dit, de la faute de l'auteur... Il a fait tout ce qu'il a pu. Il a pu être suffisamment classique dans la forme ; sa poésie claire, nette, un peu ankylosée en sa souplesse, exacte, ferme, juste, est classique à moins qu'elle ne soit attique, ou classique et attique tout en même temps. Oui, Moréas connaît depuis peu la langue française, mais il la connaît bien et il sait le pouvoir d'un mot mis en sa place. Il est habile à choisir la place et le mot. Il est savant : mais il est artiste. Il a autant de goût que d'étude. Donc, la poésie de Moréas ne se guinde pas. Elle garde une noblesse aisée. Elle risquera plus d'être parfois plate et pauvre que triviale. Moréas, travailleur obstiné, est dépourvu d'élan. Il ne chevauche Pégase qu'avec circonspection. Il ne progresse pas par grands bonds. Il avance à petits pas. S'il exprime une idée simple et familière que lui livre Euripide, il l'exprime avec une simplicité et une familiarité terre-à-terre : il

est incapable de trouver ce je ne sais quoi qui la relèverait et lui communiquerait une beauté poétique. Il écrira ces vers nus que dit Clytemnestre en s'adressant au chœur lorsque elle arrive à Aulis :

Rassurez les chevaux, vous tenant devant eux,
Ils sont jeunes encore et bien vite ombrageux ;
C'est bien. Qu'une de vous s'empresse de me tendre
Sa main, puisque à mon tour du char je vais descendre ;
C'est fait, et me voici.

Nudité plate et pauvre qu'un poète rendrait rayonnante... et, en vérité, Moréas a l'instinct poétique, mais il n'a point le don, et le dieu ne lui fait que de courtes visites cérémonieuses et froides. Moréas est faible lorsque sa science ne peut intervenir.

Dès qu'elle intervient, il ne lui est point permis de donner à l'œuvre la vie, elle lui en donne les apparences. Et la versification de *Iphigénie* est harmonieuse en sa grâce régulière. Elle est même ingénieusement pittoresque par des procédés qui ne sont pas nécessairement des artifices. Tantôt Moréas écrit les vers à rimes accouplées, tantôt il les écrit à rimes entre-croisées. Il évite ainsi peu ou prou la monotonie presque fatale dans une tragédie compassée et sans flamme. On peut même prendre plaisir à ses pastiches désuets de la versification de la Pléiade dont le charme caduc demeure attrayant aux lettrés, attrayant plus pour leur érudition que pour leur sensibilité poétique.

Heureux celui qui, retenu
Dans la pudeur et la mesure,
En aimant n'a jamais connu
Qu'un bonheur qui paisible dure.

Eros au visage charmant
De son arc deux traits jumeaux tire,
Le premier blesse doucement
L'autre cause un affreux délire.

Poésie dépouillée... mais sagement embellie par ces petits ornements rococos et délicieux des rimes entrecroisées ou des inversions volontaires et impertinentes (Jean Moréas les prodigue)... Elle « date » ; elle plaît.

Poète laborieux qui ne veut pas être poète ennuyeux. L'agrément naît de la diversité. Moréas le sait parce qu'il sait beaucoup de choses. Et comme il ne lui est pas accordé d'écrire des vers vivant d'une puissante vie intérieure, il crée au moins la diversité en entremêlant le lyrique et le tragique. Mais il n'est pas lyrique subitement, sous la poussée violente de l'inspiration. Il est lyrique posément. Il l'est lorsqu'il a décidé de l'être. Et il ne peut l'être sans précaution. Alors il substitue au dialogue en alexandrins nombreux et pleins, les stances qu'il déploie avec une adresse heureuse et patiente :

Mon père, en ce moment, que n'ai-je l'éloquence
De ce chanteur harmonieux
Qui charmait les rochers ? Mais pour toute science
Je n'ai que les pleurs de mes yeux.

Malgré moi j'ai senti ma force défaillante,
Et j'approche de tes genoux
Comme fait de l'autel la branche suppliante.
Hélas ! que le soleil est doux !

Par là, nous sommes avertis que le lyrisme a succédé au récit dramatique, et vous nous en voyez tout aises ! Comment être insensibles à l'effort diligent de ce poète,

qui de la poésie moderne remonte de parti pris jusqu'à la poésie classique, et va même un peu au delà ? Il n'a point la naïveté de ses modèles, mais il a la saveur de ses maîtres, avec une froide séduction qui est la sienne. Poésie pâle et glacée, poésie morte ! Sans doute, mais jusque par delà la mort elle a conservé la beauté de ses lignes.

C'est pour cela, sans doute, qu'elle est classique et qu'elle est grecque tout en même temps. Jean Moréas a prétendu donner à son ouvrage les caractères du chef-d'œuvre éternel, dont l'harmonie est infrangible. Nous possédons son aveu : il a eu dessein de faire une évocation vivante des temps mythologiques, mais, en outre, de composer un drame terrible qui met en jeu les passions humaines et provoque des conflits par lesquels est frappé l'esprit, étreint le cœur. A la vérité, cette tragédie sommaire n'est pas extrêmement émouvante : il nous est impossible de pleurer longuement sur l'infortune superflue d'Iphigénie ; nous sentons trop vivement qu'en se vouant à la mort il ne dépend pas d'elle que les vents favorables se lèvent afin de pousser les vaisseaux des Grecs vers les rivages de Troie... L'anecdote est exagérément simple pour notre goût moderne. Il nous faut, même dans la tragédie, des psychologies plus raffinées et de plus sérieuses raisons d'agir ou de mourir.

Mais Jean Moréas, à l'instar des grands dramaturges de l'époque classique, a restitué la tragédie ancienne, en modifiant toutefois, selon ceux des hommes de son temps, les idées et les sentiments des personnages antiques. Il transpose l'œuvre d'Euripide avec la simplicité, la mesure et la grâce, et la familière noblesse des grands tragiques. Il allège, abrège, adapte pour rendre

l'ordonnance plus régulière et plus parfaite. Et il introduit avec délicatesse son esprit, notre esprit dans l'esprit même d'Euripide. Ce poète a recréé l'œuvre d'un poète... Voici donc que le sacrifice d'Iphigénie nous est presque acceptable : cette jeune princesse dévouée aux Grecs pousse jusqu'à l'héroïsme le sentiment ou la conception du devoir. Elle raisonne fièrement son sacrifice, et elle s'exalte dans la certitude que son immolation ne sera pas vaine, mais, grand événement, précipitera d'autres grands événements.

> Une plus haute voix et me parle et m'appelle
> Et je dépouille enfin ma faiblesse mortelle...
> ... Par ma seule vertu la Grèce en ce moment
> De Pâris et de Troie obtient le châtiment.
> Sur l'autel d'Artémis, généreuse victime,
> Ma mère, de ta sœur je rachète le crime,
> Je soulève les flots, les vents me sont soumis ;
> J'honore mes parents, je perds nos ennemis.
> Et tu veux que j'hésite et que je sois avare
> De mes jours, que je dois aux ombres du Ténare ?

Sainte Iphigénie, vierge et martyre ! Jean Moréas lui a suggéré l'idée chrétienne du rachat. Mais surtout il a donné à cette pâle victime de la légende une personnalité active. Iphigénie marche au supplice en dissertant pour la postérité : elle est devenue une héroïne de l'histoire, et elle en éprouve une satisfaction qu'elle ne songe pas à dissimuler. Oui, elle s'enorgueillit d'être descendue de la légende pour monter dans l'histoire. Se rend-elle compte qu'elle éprouve ainsi un sentiment tout moderne ?... Les autres héros, à son exemple, se rapprochent également de nous. Ils ont une susceptibilité de lieutenants aux mousquetaires ou de courtisans

du Grand Roi. Achille ne saurait supporter qu'on abuse de son nom et il juge détestable le subterfuge d'Agamemnon qui a fait venir sa fille au camp d'Aulis, sous le prétexte que, lui, Achille, l'acceptait pour femme... Sa dignité est offensée; il est impatient de venger l'injure qu'on lui a faite... Mieux, il sait quelles obligations lui impose l'honneur, et qu'il doit nécessairement protéger une fille et sa mère. Mieux, il ne souffre pas d'être mêlé à une mauvaise action : ce noble cavalier sent vivement ce qu'est la justice et il n'accepte pas la complicité d'un crime :

Oui, puisqu'à cet oracle Agamemnon défère,
Je saurai l'empêcher d'être un indigne père.
Et ce sang innocent qu'il aura seul versé
Il ne me convient pas d'en être éclaboussé.

Quant à Agamemnon, dans ses indécisions douloureuses, incertain cruellement si, roi, il servira sa gloire, ou, père, il sauvera sa fille, il invoque pour protéger Iphigénie des arguments qu'Euripide, que Racine lui-même n'auraient pas su attribuer à un père. Il invoque, comme un moraliste de la famille contemporaine, les droits de la nature et l'horreur de l'infanticide, et la justice immanente :

Les droits de la nature enfin se révoltant
M'ont désillé la vue et j'ai connu mon crime,
Sur l'autel d'Artémis manquera la victime...
Non, violant les lois du ciel et de la terre,
Non, je ne tuerai pas mes enfants pour te plaire !
Tu ne me verras pas nuit et jour dans les pleurs
Expier mon forfait par de justes malheurs !

Ainsi se mêlent les idées anciennes et les idées nou-

velles dans une tragédie empruntée à l'antiquité. Et Racine les mêlait déjà de cette manière.

Est-ce à dire que Jean Moréas ait rajeuni le génie français et la poétique française en les ramenant à leur source hellénique? Est-ce à dire que Jean Moréas ait sonné l'heure où les écrivains d'aujourd'hui retourneront au classicisme? Hélas! son art vieillot n'est que d'imitation. Dramaturge, il languit; son lyrisme est poussif... On admire l'élégance disciplinée, l'équilibre harmonieux d'une œuvre morne : mais cette œuvre ne pourra communiquer à d'autres œuvres la vie, puisque la vie ne circule pas en elle.

*
* *

Surgit Péladan, et si la tragédie antique devait être renouvelée, elle le serait par lui. Joséphin Péladan a pris de grands détours pour montrer au monde qu'il était poète. Il a prétendu d'abord stimuler son attention en exhibant de vains oripeaux multicolores, dont il a reconnu trop tard l'inanité. Dans son désir d'émerveiller, il parut impertinent. On condamna sa barbe et son costume, on se dispensa d'apprécier son génie. Il existe cependant ce génie, éblouissant et fumeux, capricieux et qui se dérobe, prodigue et suspect, insaisissable et magnifique. Péladan écrit l'*éthopée* de la *Décadence latine* en une horde de romans qui se pressent et qui se bousculent. Satire lyrique de l'humanité. Le poète désordonné encombre le romancier lent et lourd. De la psychologie, et de la vérité, mais de l'enthousiasme surtout, et, qui pis est, de l'éloquence! Et l'auteur est constamment en scène (attention, on va bientôt com-

mencer !), dompteur outrecuidant de fauves en baudruche. Il aspire avantageusement à ensorceler les âmes, et il laisse au vulgaire l'usage du bon sens. Toutefois, dans ses essais d'art et de littérature comme dans ses romans, Péladan, qui bouleverse avec intrépidité tous les genres littéraires, affirme ses admirations traditionnelles, ses égards passionnés pour la culture latine et pour toutes les conceptions harmonieuses qui sont de cette culture les résultats nécessaires dans les esprits. Que fera cet écrivain audacieux, épris des nouveautés, mais déférent à la beauté des lignes et à la régularité des formes, que fera cet écrivain, s'il se voue à la tragédie ?

Il affronte immédiatement, et d'autorité, les plus grands sujets, les plus grands poètes. Eschyle est mort : il y a Péladan. Qu'on dise : il osa trop, mais l'audace était belle ! Les impressionnantes figures des mythes antiques lui sont aussitôt familières. Mais il va plus loin que tous les tragiques dans le symbole et dans la réalité. En même temps, il communique à ces Grecs surhumains un idéalisme qu'il emprunte pour eux à la civilisation moderne, ou à la religion chrétienne. Héros qui ne sont point demeurés stationnaires, mais qui ont suivi les âges ! Dédaigneux de la frivolité scolaire des adaptations ou des reconstitutions, Péladan complète hardiment les grands tragiques ; mais aussi il considère le glorieux sillage à travers les siècles des grandes cités mortes de l'Orient préhistorique et il s'applique à en ranimer pour nous la splendeur et la vérité... Fidèle aux règles fondamentales du drame grec qu'il n'ose abolir ou ne sait comment remplacer, Péladan est pour tout le reste un artiste original et dans son originalité un grand artiste......

Voyez à l'œuvre cet iconoclaste qui a su conserver des idoles. Leconte de Lisle avait réduit en un seul drame des *Erinnyes*, une trilogie d'Eschyle. Ferdinand Hérold et Jean Lorrain, Iwan Gilkin avaient arrangé selon leurs penchants le *Prométhée* qui subsiste de la trilogie eschylienne. Un poète survint pour rétablir ce qui manquait : Péladan. Il est ce téméraire ou plutôt ce vaillant. Et Péladan restitue à l'œuvre qu'il imagine — comme s'il la retrouvait — le caractère grec en sa pureté première. Mais il développe par surcroît, les vieilles théories religieuses ou philosophiques qui devaient s'agiter dans la trilogie même d'Eschyle où le Titan n'était pas seulement le porteur de feu, mais le demi-dieu qui avait modelé l'homme et la femme. Il concentre en Prométhée les mystères de tous les mondes. Plus hardiment que Iwan Gilkin, Péladan fait de Prométhée le sauveur des hommes et le précurseur du Christ. Oui, dans l'œuvre de Péladan, Prométhée s'apparente étroitement au Christ et tous deux par leur sacrifice protègent contre elle-même et dirigent vers le bien l'humanité incertaine et faible... Il n'est pas de symbolisme plus moderne, mais il n'en est pas de plus grandiose et de plus vaste. Péladan élargit Eschyle. Eschyle peut être content de Péladan.

Rien n'est assez grand pour Péladan. Les symboles que crée ce poète sont sans doute d'une ambition formidable en leur impétuosité ; mais leur magnificence est incomparable et ils émeuvent profondément les esprits autant que les âmes, plus que les âmes les esprits. Voici que, dans *Babylone*, Péladan a voulu relier « l'Orient qui déchoit à l'Occident qui monte » et il a convoqué les dogmes et les races, pour l'immense combat où succombent les uns afin de se transmuer et

d'où les autres sortent méconnaissables et régénérées. Voici que, dans *Sémiramis*... Là, au prestige du symbole, Péladan ajoute la séduction du sentiment. Sémiramis est plus que femme, plus que reine. Tous ses guerriers l'aiment. Elle doit les aimer tous, d'un amour incitateur d'enthousiasmes et de victoires.

Je vous embrasse tous dans mon ardeur de femme,
Ninos n'aura jamais de successeurs,
Je suis l'amante des légions, l'épouse de l'armée :
Soldats, soldats d'Assour, humbles ou capitaines
Moi, Sémiramis, je vous aime,
De tout mon cœur et de toute ma chair !

Mais si Sémiramis aime l'un d'eux, elle trahit les autres, et malheur sur elle, et malheur sur Ninive ! Les devins prédisent cet amour et ses terribles conséquences. Les termes fatidiques qu'ils emploient sont même plus clairs. — Péladan a passé par là — que le langage ordinaire des prophètes :

Reste debout dans la forêt des cèdres,
Si tu t'assieds, si tu t'endors à l'ombre de l'un d'eux
Tu verras la forêt entière arracher ses racines du sol
Et fuir comme un troupeau de béliers en folie.

Sémiramis, en effet, ne peut pas se soustraire plus longtemps à l'amour, et, restant plus que reine, demeurer plus que femme. Elle aime Keth-Aour, prince de Memphis et captif par persuasion, amoureux lui-même, mais psychologue et non sans raffinements :

Adoucir cette voix qui commande à l'Asie,
Ouvrir à ses baisers cette orgueilleuse bouche,
Sentir l'étreinte de ces bras de héros,

Posséder cette chair où la nature seule a posé sa caresse
Et dans sa chevelure retrouver les brises fauves du désert !...
Voilà l'ivresse et la suprême joie qu'on paierait de sa vie !
Sémiramis, c'est l'univers entier sous les traits d'une femme.

Sémiramis aime ce poétique amoureux. Mais elle est aussitôt victime d'une sédition. Les prêtres et les guerriers se révoltent. Le général en chef tue l'amant trop aimé, en dépit des menaces énergiques de la virulente Sémiramis :

Quiconque touchera un cheveu de l'otage
Sera écorché vif, enduit de miel, planté sur un épieu rougi :
Il mourra sous le fourmillement des araignées et des mouches.

Eh ! eh ! Sémiramis alors pleure son amant et formule ses espérances de le revoir dans un monde meilleur que le monde des farouches Ninivites. Elle exprime même une conception assez ingénieuse de l'immortalité de l'âme.

Keth-Aour, si les âmes qui s'aiment,
En sortant de la vie, se rejoignent, patiente, ô bien-aimé !
Ce baiser que je donne à tes lèvres blèmies
Tu pourras bientôt me le rendre !

Elle évoque ses conquêtes, ses exploits, reproche splendidement à ses légionnaires, repentants, suppliants, désespérés, l'ignoble ingratitude dont ils ont payé son secours surhumain, et se métamorphose avec grâce.

(— Keth-Aour, ô mon rêve, je vais à toi ! —)
Continuez d'être les invincibles (o prodigieuses brutes —)
Moi je reprends ma place parmi les dieux !

Ayant dit ces mots, elle tourne la rampe ; une subite

obscurité enveloppe les terrasses ; éclairs et tonnerre ; elle disparaît dans un nuage et s'envole sous la forme d'une colombe... Les pontifes et les mages enjoignent au peuple d'adorer la déesse d'Assour, Sémiramis la grande !

O sublimité ! Péladan se meut dans le sublime et il ne lui est point incommode d'attester par un drame la supériorité de l'idée et du sentiment, de l'âme — sur la force brutale, et il ne lui est point incommode d'attester par un drame la volonté démesurée de certains êtres dépassant le commun des êtres, s'élevant par leur volonté seule au-dessus des mortels et les maîtrisant ; il ne lui est point incommode d'attester par un drame que le destin est plus puissant encore que ces êtres tout-puissants. En vain leur génie volontaire les place-t-il au-dessus de l'humanité, il ne les met point en dehors de l'humanité, et Sémiramis la conquérante, l'organisatrice, Sémiramis elle-même est incapable de se défendre toujours contre la faiblesse de la femme : elle devient la proie de l'amour ; mais il n'est point incommode à Péladan d'attester par un drame que des êtres prédestinés accomplissent ici-bas des missions divines et sont peut-être moins des créatures terrestres que des divinités. Et Sémiramis se métamorphose en déesse avec une remarquable facilité. Se métamorphose-t-elle ? Reprend-elle sa forme et son essence ? Revient-elle à elle-même au sortir d'une éphémère incarnation ? On ne sait. Péladan nous emporte aux confins de l'humanité et de la divinité et nous respirons sans inquiétude dans cette atmosphère irréelle. O sublimité ! L'art est digne d'admiration de ce dramaturge qui coordonne dans une action théâtrale tant d'éléments encombrants, et compose ainsi d'une inspi-

ration naturelle des tragédies chargées de splendeur !

Tragédies qui ne nous accablent pas, même si elles nous oppriment. En effet, Péladan célèbre toujours la dignité de la pensée de l'homme et la noblesse inaltérable de cette pensée, noble jusque dans ses défaites, et la pure beauté de cette pensée productrice de la volonté, de la volonté fière, opiniâtre en dépit des durs obstacles et des chocs rudes, de la volonté, resplendissement de la pensée dans l'action.

... S'il est vrai que par la volonté,
L'homme conquiert une plus grande dignité,
Si Hercule eut raison de suivre la vertu,
Achille, de préférer la gloire,
Si la justice enfin préside aux destinées :
Expliquez-moi la mienne, tyrans célestes ?

C'est Œdipe qui pose aux dieux cette question dans *Œdipe et le Sphinx*. Œdipe déteste le crime ; Apollon l'y condamne. Obsédé par les plus atroces pensées, il quitte Corinthe pour éviter d'être criminel. En vain. Et vainement invoque-t-il Apollon, Apollon, dieu de clarté, dieu pur ! Un oracle épouvantable le poursuit, le persécute. Il commettra, triste jouet du destin, les invraisemblables sacrilèges : il deviendra l'assassin de son père, l'époux de sa mère. Déjà, sur la route de Thèbes, il tue Laïus. Les prêtres lui font des funérailles, dont Jocaste suit le cortège. Et tous se sentent accablés par l'Ananké.

Esclave ou riche, prêtre ou guerrier, citoyen ou tyran,
Tous inquiets en face de Thémis et fragiles devant le tonnerre,
Laissons passer l'implacable fatalité, en nous voilant.

Fatalité implacable, inexorable fatalité. Thèbes est

opprimée par le Sphinx. Les devins annoncent que Jocaste devra épouser le héros qui délivrera Thèbes du Sphinx. Œdipe entreprend de délivrer Thèbes. Il y réussit. Il épouse Jocaste, Jocaste, sa mère ! Et au moment où il se réjouit d'avoir conjuré la malédiction des dieux les dieux l'enchaînent pour jamais à ses crimes abhorrés... Néanmoins il chante un hymne perpétuel de la volonté :

> Désespérer est une impiété : les dieux sont équitables.
> Tu couronnes en moi, ô divin citharède,
> L'hymne que chante l'âme, avec toutes ses voix,
> L'hymne fait de résolution et d'espérance,
> L'hymne qui fonde, qui crée et qui conquiert,
> L'hymne suprême, l'hymne de volonté !

Et encore, et pour préciser mieux le symbole de la tragédie :

> Ne désespérez donc jamais du sort :
> La justice est l'âme des dieux,
> Et la prière qu'ils exaucent toujours,
> O Thébains ! c'est l'effort !

Hymne d'une ironie cruellement pathétique, puisque l'homme ignore les puissances mauvaises qui l'assiègent, annihilent ses efforts et stérilisent sa volonté. Malgré sa générosité frémissante, Œdipe est voué aux pires calamités, celles du crime, parce que les Furies l'exigent simplement. Et ce drame produit la plus poignante émotion parce qu'il est la tragédie de l'âme en conflit avec les forces extérieures de la nature et de la vie. Dramaturge habile, Péladan a su marquer profondément la progression de ce conflit, et, s'abandonnant à son inclination, il a su créer des hommes presque surhumains et montrer le contact persistant, tantôt visible, tantôt invisible de l'homme avec la divinité, hardi à

animer les dieux dans l'action dramatique et même à transformer en personnages les monstres de la légende. Le Sphinx est là devant nous avec la tête et les seins saillants et nus d'une jeune et belle femme, le reste d'une panthère. Être d'imagination fantastique et de sûre réalité. Être de vérité et de symbole tout à la fois; car il apparaît bien que le Sphinx est symbolique étant vivant : les passions de l'homme se heurtent aux lois du monde et les monstres, les chimères naissent de ce heurt... Et tous ces éléments se mêlent sans se nuire dans l'œuvre de Péladan, et l'émotion n'est pas moindre lorsque l'audace du dramaturge atteint l'étrangeté.

Pourquoi ce théâtre de passion, de pensée, de magnificence et de sublimité n'est-il point apparu immédiatement comme le théâtre caractéristique de la tragédie ressuscitée ! C'est que la bizarrerie du poète a compromis l'originalité du dramaturge. Péladan est l'un des plus sûrs écrivains de notre époque. Il est un homme pour qui la langue française existe. Il écrit avec souplesse, avec harmonie, avec fermeté, avec pureté. Mais il est le poète de la plus décevante fantaisie. La liberté de ses vers est indisciplinée. Plus de règles poétiques. Plus de rimes. Plus de versification. Plus de vers. Je dis : plus de rythme. Hélas ! plus de poésie ! Barbare indépendance d'un poète qui rompt avec toutes les lois tutélaires de la poésie française, lui qui cependant comprend, mieux que personne, le charme toujours jeune de la grande tradition littéraire et artistique et mieux que personne apprécie le bienfait de la régularité noblement ordonnée. Barbare indépendance qui infirme une belle œuvre !

Pourtant l'auteur du *Prince de Byzance*, du *Fils des Étoiles*, de *la Prométhéide*, d'*Œdipe et le Sphinx*,

de *Babylone*, de *Sémiramis*, entre tous les dramaturges a dirigé et précipité la renaissance tragique. Gardant les lois essentielles de la composition des tragiques grecs développées par les tragiques français, il a gardé leurs inspirations fondamentales en les modernisant, il en a peut-être élargi la largeur, agrandi la grandeur, il est allé aux extrêmes limites de la magnificence; et, célébrant la pensée et le sentiment en action, il a puisé aux sources éternelles de l'émotion humaine.

*
* *

Le mouvement s'est généralisé. Il n'est plus guère de poète qui n'ait fait, ne fasse, ou ne fera sa tragédie antique. Les uns sont très pénétrés de la culture grecque; les autres ne connaissent que superficiellement les littératures anciennes, mais vont d'instinct à leurs inspirations. Et tous les héros de la légende et de la préhistoire deviennent des héros de tragédies. Toujours *Hécube*, toujours *Électre et Oreste*, toujours *Hélène* et *Circé* et *Adonis*, et *Endymion* et *Briséis* : quels encore ! Tous reparaissent à nos yeux, tous, qui nous étaient familiers déjà. Ceux-ci conservent leurs caractères essentiels; ceux-là se rajeunissent et s'adaptent à notre monde moderne... Et les poètes qui remontent ainsi d'un pied léger jusqu'à l'antiquité la plus reculée — toujours si proche, cependant ! — sont les esprits les plus différents. Une force invincible les rassemble de milieux intellectuels très éloignés, très opposés, et les pousse à écrire des tragédies pour satisfaire leur goût, — notre goût sans doute, — de l'héroïsme et des grands symboles.

Il n'est pas interdit de pénétrer dans cette galerie des illustres qui s'agitent pompeusement et dont les discours ornés ne sont pas toujours exempts de fatras. La guerre de Troie reste une guerre bien connue. Ses héroïnes se succèdent : Hélène grâce à Roger Dumas, Hécube par le fait de Lionel des Rieux, et d'autres subissant d'autres volontés.

Troie est épuisée par une guerre de dix ans. Les défaites commencent, et les dames troyennes ne sont pas aimables pour l'immigrée Hélène, cause de la guerre. Cassandre prophétise à bouche que veux-tu la perte d'Ilion. Andromaque injurie Hélène fortement :

Que maudit soit le jour où tu franchis ce seuil,
Apportant avec toi la défaite et le deuil !

Elle maudit Hélène, et, par excès de générosité, sa mère. Elle maudit aussi Pâris et un peu tout le monde. Hélène est « au-dessus de ça ». Pâris, cependant, a fui le combat. Hector s'imagine avoir tué Achille. Il n'a tué que Patrocle, et Cassandre ne le lui envoie pas dire. Roger Dumas, qui suit avec une libre fidélité les récits d'Homère, nous présente les principaux chefs troyens : Priam qui radote avec ampleur, Hélénus et Deïphobe qui veulent la paix, Hector qui « plastronne » noblement, Énée qui ne dit pas grand'chose mais songe à Virgile. Toutefois, Roger Dumas, plus Latin d'abord que Grec, symbolise à outrance, et il est moderne extrêmement. Priam lui-même n'hésite pas. Songez, dit-il,

Songez bien qu'abandonner Hélène
Notre hôtesse divine au vainqueur irrité
C'est renier l'Honneur, la Gloire et la Beauté !

C'est démentir ici le nom de nos ancêtres,
C'est trahir nos serments et les dieux de nos prêtres,
C'est briser le Passé, c'est tuer l'Avenir.

Mais Hélène « en ajoute ». Elle ne se contente pas d'exprimer des symboles. Elle est elle-même un symbole, le symbole. Il appert de conversations, émouvantes et inattendues, que Pâris en dix ans n'a pas pu posséder Hélène une seule fois, que son adultère fut donc un adultère blanc, et que, par conséquent, Pâris est somme toute autant à plaindre qu'à blâmer. Mieux, Hector ne combat pas pour Ilion sa patrie, pour Andromaque, épouse modèle, vertueuse et rèche et qui fait à tous propos des scènes à ne pas faire. S'il combat c'est pour Hélène ; s'il meurt, c'est pour la Beauté. Hélène consent :

Oui, pour que ma Beauté triomphante grandisse,
Il me faut des humains l'éternel sacrifice.
Au-dessus de la Mort et du Jour et du Temps,
C'est vous qui la dressez, ô pâles combattants,
L'idole qui voit tout succomber autour d'elle.
Je suis le Dieu jaloux qui mourrait sans fidèle,
Et c'est de vos douleurs qu'est faite ma Beauté.

Hector part afin de se faire tuer par Achille et pour Hélène car il a reconnu en elle l'Idéal qui exalte tous les hommes dignes de ce nom et devant qui tous tombent.

Voilà donc ce que deviennent les légendes traditionnelles : des thèmes pour des poètes très élégants. Ils exécutent des variations, et les légendes néanmoins subsistent. Pourquoi des variations nouvelles sur ces thèmes si anciens ? Sans doute, parce que toutes les idées éternelles sont encloses en eux. Et Roger

Dumas est un virtuose d'une élégance incomparable.

...Hécube, la reine de Troie, a eu bien des malheurs et sa famille pendant la guerre n'a pas prospéré plus que sa patrie, Hécube est maintenant avec sa fille Polyxène, quinze ans, captive au camp des Grecs.

> Hé quoi donc ! cette femme
> Sur le sol étendue, au visage voilé
> De cheveux, dont j'entends les sanglots désolés,
> C'est Hécube, naguère encor la souveraine
> Illustre d'Ilion et des plaines phrygiennes,
> Qui voyait vers son trône au signe de sa main,
> Accourir dix-neuf rois nés de son large sein !

Tous sont morts, et Polyxène va mourir. Les Grecs autrefois ne pouvaient quitter le rivage d'Aulis. Les Grecs aujourd'hui ne peuvent quitter le rivage de Troie. Pas de vent. Il faut un sacrifice. Jadis Iphigénie. Actuellement Polyxène. Mais Iphigénie était sacrifiée sur l'autel de Diane ; Polyxène le sera sur le tombeau d'Achille. Pyrrhus la sauverait, généreux encore que politique. Mais le roi Thrace, Polymestor, traître de mélodrame, la livre et la tue de son glaive. Hécube, mère infortunée, lui crève les yeux en signe de vengeance. Et du moins si la vertu de Polyxène n'est pas récompensée, le vice de Polymestor est puni. Il y a des jeunes femmes de la légende qui n'ont pas de chance. Iphigénie, après les tragiques grecs, a inspiré Racine et aussi Jean Moréas. Polyxène, passant subalterne dans la tragédie grecque, n'inspire aujourd'hui que Lionel des Rieux. Méritait-elle mieux ? Lionel des Rieux l'a faite vaillante et bien disante ; et cette adolescente parle admirablement. Polyxène néanmoins garde le tort d'arriver la dernière à la mort, et son sacrifice

de n'être que la réplique du sacrifice d'Iphigénie. Et puis les merveilleuses infortunes de sa mère rendent Hécube plus importante ; et malgré ses bons soins élégants, Lionel des Rieux ne peut rien pour Polyxène qui demeure une héroïne aussi malheureuse que touchante.

Le penchant de tous les auteurs tragiques est tel : faire remonter aux origines de l'humanité la source de toutes les idées et de tous les sentiments qui troublent les hommes. Même s'ils sont fidèles aux textes de l'épopée et du drame antiques, ils introduisent en leurs œuvres un peu de la vie moderne.

M. Paul Barlatier a voulu écrire. En d'autres temps il eût composé des odes. En d'autres temps il eût composé des dialogues philosophiques. Maintenant il ne balance pas à composer des tragédies antiques. Il a écrit *Hypatie*. Il a écrit *la Mort d'Adonis*. Il s'est installé dans la légende et dans la littérature grecques comme chez lui : il les aménage à sa guise. Si on considère *Briséis* comme son œuvre principale, on ne lui cause nul préjudice. Tragédie. C'est une tragédie. *Briséis* est une tragédie. Oui, *Briséis* est une tragédie. Mais Paul Barlatier est un Grec gracieusement fantaisiste... Il entoure d'aimables imaginations de poète bon garçon et de naturiste effréné, les héros qui périrent près de Troie, ou qui, s'ils revinrent de la guerre mémorable, sentirent néanmoins le poids de la puissance des Olympiens. La Menthe et la Marjolaine dissertent et chantent, sans se faire prier, sur les maux de la guerre. Paul Barlatier, au reste, appelle Achille : Akhilleus Péléide et Andromaque : Andromakhè, comme s'il n'avait fréquenté Homère que dans les traductions de Leconte de Lisle qui passait pour ignorer le grec.

Mais il est si docile aux récits homériques ! Hélène n'est point, dans *Briséis*, dénaturée comme elle l'est si hardiment, témérairement, dans la tragédie aux belles proportions de Roger Dumas. Elle éprouve les sentiments que lui prêta Homère. Elle est la proie heureuse de l'Amour et ne se reconnaît pas coupable puisque, s'il y a du mal, les dieux, et particulièrement Éros, ont causé tout le mal. Il est vrai qu'elle exprime ses sentiments homériques avec la fadeur d'une coquette vaincue :

J'ai l'horreur des fronts lourds et des femmes en deuil
Comme celles là-bas qui, près de la fontaine,
Au candide miroir reflétant leur pâleur,
Pleurent en attendant que leur urne soit pleine
Et du jeune printemps ignorent la chaleur.
Pour moi, de joyeux jours suivant les routes sûres,
Je fuis d'instinct et les larmes et les blessures
Et me réfugiant au profond de mon cœur,
Je me rêve à toute heure aux bras de mon vainqueur.

Elle nomme Pâris : bel amant que choisit sa jeunesse. Elle prétend qu'un seul de ses baisers vaut des torrents de larmes ; et elle prouve ainsi que, étant une femme amoureuse, elle n'est point une femme sensible.

Mais Homère, ayant parlé longuement de beaucoup de femmes, a omis de parler longuement de Briséis ; Paul Barlatier est venu, et il a réparé l'omission d'Homère : il a vengé Briséis. Briséis, dans la tragédie de Paul Barlatier figure l'amour, comme dans la tragédie de Roger Dumas, Hélène personnifiait l'idéal. Briséis est la courtisane loyale qui s'applique à capter professionnellement, c'est-à-dire fatalement tous les cœurs, mais aime tous ceux qu'elle conquiert, tous ceux à qui

elle se donne. Il s'en faut de peu que le sublime Hector ne devienne sa proie. Quant à Agammenon, quant à Achille, ils éprouvent pour elle une passion qui est la passion habituelle des guerriers : violente et sans calculs. Briséis aime, croit aimer, n'est jamais sûre d'aimer toujours, parce que triomphante, répandant ses ravages, elle affirme son pouvoir en des termes terriblement gracieux, d'une grâce ni homérique, ni hellénique, mais plutôt marseillaise :

Tout homme qui me voit m'aime ; je suis la Femme.
Je suis celle par qui s'éveille le désir.
Papillon qui s'enfuit quand on croit le saisir,
Oiseau qui s'évapore aux champs bleus de l'espace,
Source qui se tarit aux doigts, ombre qui passe
Et fait de la douceur sur la clarté du mur,
Frisson qui fuit là-bas au fleuve du blé mûr,
Vibration sonore en l'air pur épandue...

Briséis bavarde donc, mais Paul Barlatier a du talent et même de la facilité. Au surplus, Briséis sait ce qu'elle dit, mais non parfaitement ce qu'elle pense ou ce qu'elle sent. Elle croit avoir le désir éperdu de l'irréalisable et de surcroît, elle se pique de résumer en elle toute l'inconscience de la femme, et célébrant la nature favorable à l'amour, elle se suicide après avoir versé des paroles abondantes et harmonieuses devant le cadavre de Patrocle, protestant qu'elle aime Achille l'ayant trahi. Briséis parle bien. Méfiez-vous de Briséis ! Sa verbosité souple est faite pour inquiéter tous les hommes raisonnables.



L'auteur de *Briséis*, en tirant de son obscurité cette jeune femme imprécise que se disputèrent Agamemnon et Achille, lui a probablement donné des idées que la philosophie préhistorique des Grecs ne concevait pas. Mais si on tient à ce que le personnage de Briséis devienne un personnage vraisemblable, il faut reconnaître que Paul Barlatier, à son insu sans doute, a transporté à Briséis tous les attributs de Circé. Circé : un dramaturge s'est rencontré pour évoquer sa figure altière et surhumaine, sa cruelle perversité et en même temps sa faiblesse tragique. Ce dramaturge, c'est Charles Richet. Tous les chemins mènent à la tragédie grecque, et Charles Richet, pour y aboutir, a pris les chemins détournés. Il est un savant physiologiste. Rien de ce qui est mystérieux et nouveau ne le laisse indifférent. Il se préoccupe de l'avenir et croit savoir comment la société sera organisée en l'an 2000. Il est un apôtre charmant du pacifisme. Il est fabuliste avec une simplicité agréablement apprêtée, et ses fables comportent une morale plus ingénieuse et moins utilitaire que la morale des fables de La Fontaine. C'était le bon La Fontaine ; c'est le meilleur Richet. L'un était pratique et prudent ; l'autre est d'une générosité qui se grise d'elle-même. Charles Richet est idéaliste et lyrique. Il devait donc composer aussi une tragédie grecque.

Circé l'enchanteresse, en son île, méprise les hommes, triste engeance, race abjecte. Or, Ulysse et ses compagnons abordent dans l'île. Circé a du vague à l'âme. Elle transforme méchamment en pourceaux Eurylas et Polyctor qui sont très contents. Ils n'avaient

guère mangé ni bu depuis longtemps. Les jouissances les plus grossièrement matérielles ont donc pour eux des attraits prodigieux. Ulysse arrive, tout rempli de la pensée de cette chère Pénélope. Il demande à Circé des oliviers et des cèdres pour construire en toute hâte un navire.

> Si tel est le décret, Circé, de ta clémence,
> Mes compagnons et moi nous pourrons dans trois jours
> De nos destins errants recommencer le cours.

Circé consent ; mais elle ne serait pas Circé, ou elle ne le serait qu'à demi, si d'abord elle ne tentait Ulysse. Déjà elle l'aime. Mais Ulysse ne serait pas Ulysse, ou il ne le serait qu'à demi, si d'abord il ne « profitait de l'agréable circonstance ». Il se laisse donc aimer par la chaleureuse Circé et lui dit gentiment que près d'elle l'univers immense est oublié. Cependant l'inévitable Tirésias — on voit partout ce devin-là — suggère à Circé qu'Ulysse l'aventureux n'est pas un amant de tout repos. Ulysse, en effet, aperçoit en songe les désordres d'Ithaque et les prétendants parasites qui se battent autour de cette chère Pénélope. Il n'a de cesse qu'il ne soit retourné chez lui. En vain Circé, prise à ses rêts, lui offre-t-elle l'immortalité, présent de choix ; Ulysse refuse et décampe en catimini avant le coucher du soleil. Alors, Circé se suicide de ses propres mains, comme dirait Coppée. Il résulte de tout cela que si l'amour est tout-puissant, il fait la faiblesse de ceux qui en sont atteints. La vieillesse le dissipe implacablement.

> Le temps, spectre hideux, me pétrit dans sa main,
> Transformant sous le faix de sa vieillesse lente
> L'objet de ton amour en objet d'épouvante !

Et si les amoureux sont immortels, échappent à l'action du temps, l'amour ne les rend que plus faibles et les condamne à périr. L'immortelle Circé meurt pour avoir aimé. Briséis aussi, du reste. Mais Charles Richet exprime exactement le symbole que Circé personnifie. Il dégage de la légende son plein sens et ne le déforme point. Et plus gracieux que fort, plus apte à nous séduire qu'à nous atterrer, il appelle aimablement la mer : la plaine liquide...

... Tout est permis ; aussi bien, chacun est préparé à tout. On admet, puisqu'on ne peut pas l'empêcher, que les tragédies grecques servent de thèmes aux tragiques modernes, et qu'ils se promènent parmi les légendes significatives au gré de leur fantaisie. Ils peuvent modifier des incidents accessoires, mais non pas des caractères essentiels. Ils se sont arrogé le droit de tout prendre aux anciens, mais il leur incombe, en revanche, de ne rien dénaturer et de laisser intacte la beauté des œuvres et la pureté des traditions. Qu'ils prennent garde ! Nous veillons ! Telle œuvre d'Euripide, l'*Hercule furieux*, semble appeler un grand concours d'adaptateurs. C'est le destin. L'aventure est émouvante, et vous n'avez pas oublié qu'Hercule avait épousé la fille de Créon, roi de Thèbes. Mais, tandis qu'il descendait aux Enfers par ordre d'Eurysthée, un Eubéen nommé Lycus excita une sédition, s'empara du trône et assassina le roi avec ses fils. Ensuite, il offrit à Mégara de l'épouser. Sur son refus, il se disposait à l'y contraindre par la force ; mais Hercule, revenant à propos, dissipa la faction de Lycus et le tua lui-même. Junon, irritée de ces glorieux succès, lui inspira une fureur qui le porta à égorger sa femme et ses enfants. Revenu à lui-même, il reconnut son crime. Sa douleur

fut si violente que les prières d'Amphitryon et de Thésée parvinrent difficilement à l'empêcher de se donner la mort. Il partit pour Athènes avec Thésée, afin de s'y purifier... Un poète, qui est sensible et doux, Achille Richard, est attiré vers ce sujet terrible. Il l'adoucit fatalement puisqu'il ne peut pas ne pas obéir à son tempérament. Et se souvenant qu'il a chanté et qu'il a aimé l'amour dans *Endymion*, il répand sur sa tragédie d'*Hercule* comme une odeur d'amour. Et la prêtresse Até, amante de l'usurpateur Lycus, unit dans sa passion vigilante et inquiète la grâce avec la force. Du moins, Achille Richard ne change rien des légendes consacrées et sacrées. Poète élégant, il est un poète respectueux.

Jules Bois intervient en tumulte, et il n'a ni respect ni élégance. Il intitule *la Furie* une œuvre qui est, au fond, une adaptation de l'*Hercule furieux* d'Euripide et de celui de Sénèque le Tragique. Et cet adaptateur intrépide saccage tout. Jules Bois a été, dans sa longue vie littéraire, occultiste, féministe, mystique, voyageur, romancier. Il est tout cela en désordre lorsqu'il écrit *la Furie*, et cet affreux désordre est l'effet d'un art médiocre. Jules Bois, avide de créer des symboles présomptueux, imagine d'après Sénèque le Tragique, mais développe d'après lui-même un Hercule démocrate et pacifiste, discourant déjà à la manière d'une « vieille barbe » de 1848. Et empruntant d'Euripide et de Sénèque le personnage de la Furie (*Lyssa*) qui n'est là qu'un personnage mythologique, une entité... Jules Bois la rabaisse à n'être plus qu'une femme, et quelle femme ! Lyssa est devenue l'instrument des prêtres de Memphis, dont Hercule, en ses lointains voyages, a dérobé les mystères. Elle sert également la rancune des prêtres de Thèbes irrités des réformes démocratiques

d'Hercule. Elle est, en même temps, une maîtresse jalouse de l'amour conjugal qui ressuscite en Hercule lorsqu'il revoit sa femme Mégara. Par jalousie, elle excite donc la jalousie d'Hercule... contre Mégara. Dans Sénèque, Hercule, soudain fou furieux, ne reconnaît plus ses enfants : il les prend pour ceux de Lycus (*J'aperçois ici cachés les enfants de Lycus, exécrable tyran...*) ; il prend Mégara pour la femme de Lycus (*J'ai exterminé la famille d'un infâme tyran*). Vous sentez bien qu'il est fou, n'est-ce pas ? Mais l'originalité de Jules Bois exerce là ses ravages. Et nous avons une petite histoire sentimentale et un adultère de roman mondain. Cette « rosse » de Lyssa persuade à Hercule que Mégara et Lycus se sont aimés durant leur adolescence et que l'un de ses enfants n'est pas de lui, mais de Lycus. Hercule en devient fou, naturellement. Seulement, comme la Furie est fort instruite de tous les secrets de la magie, Jules Bois exhibe les incantations, le magnétisme (dans Sénèque, Hercule, après sa crise, s'endort : *le sommeil s'empare de lui* ; grâce à Jules Bois, ce sommeil est un sommeil magnétique, mais parfaitement !), l'envoûtement et toute la pacotille de l'occultisme...

Jules Bois bouleverse donc la légende grecque de fond en comble, tout en suivant fidèlement les dramaturges qui l'ont exposée en drame ; et il mélange à cette légende d'inacceptables éléments... Au surplus, par tout l'extérieur de son œuvre il s'éloigne de même de la tradition et il trahit encore la beauté grecque.

Il n'a dessein que de troubler les sens. Il multiplie tous les éléments grossiers d'émotion physique. Ce sont des luttes à mains plates. Hercule réduit Lycus par une ruse de jiu-jitsu. Et voici un bien joli petit bûcher.

Le bûcher symbolique que doit devenir le temple consumé où se réfugient Mégara et ses enfants, se tranforme, par l'imagination de Jules Bois, en un bûcher véritable, et nous sommes appelés à regarder des esclaves entassant en bon ordre sur la place publique des bûches modestes, pour cette raison, sans doute, qu'il n'y a jamais de bûchers sans bûches. Et les enfants sont envoyés au supplice par leur mère, et montent devant nous par un petit escalier bien conditionné sur le bûcher, où nous savons bien qu'ils ne brûleront pas, puisque ce truc est d'un emploi trop difficile au théâtre... Et voici une mère hurlant sur le cadavre de son fils porté lentement à travers la scène... Et voilà les manifestations délirantes d'un fou qui n'a pas encore sa camisole de force... J'en passe... Et des cortèges gesticulants et bariolés, et des troupes de guerriers avec des boucliers dorés, et de la musique, et de la musique... Du commencement jusqu'à la fin, l'orphéon de Thèbes exécute les meilleurs morceaux de son répertoire... Et tout cela s'étire, s'étend, s'étale en un style cotonneux et diffus. Des débordements de rhétorique vague, pas un seul élan lyrique. La platitude indéfinie. Morne plaine.

L'effort de tant de poètes pour ressusciter la tragédie avec le concours des grands tragiques anciens a cette conséquence fatale que, étant donnés le petit nombre des tragédies antiques, la petite quantité des situations et des formules dramatiques, les poètes d'aujourd'hui risquent de rajeunir seulement des poncifs bien vieux. Du moins, il semble que le culte des tragiques grecs doive affermir dans les poètes contemporains les qualités d'ordre et de claire harmonie naturelle et nécessaire au génie français. Hélas! et le péril est grand, — des

écrivains tels que l'auteur de *la Furie* peuvent nous donner des caricatures de la tragédie grecque sous prétexte de la ressusciter, et sous le couvert de génie attique se livrer à de triviales bizarreries, à de barbares débauches. Soyez plutôt maçons !

*
* *

Puissent du moins, les poètes nouveaux ne cultiver la beauté antique que pour purifier la beauté moderne ! Puissent-ils ne point limiter leurs ambitions à ressemeler les cothurnes ! Puissent-ils développer selon le mode tragique les grands symboles, immortels et donc toujours jeunes, qui captivent l'intelligence et séduisent l'inspiration de l'humanité !

Quelques-uns s'y essaient non sans une noble audace. Et Paul Souchon y pourrait réussir ; Paul Souchon, théoricien de la renaissance tragique, et après avoir écrit *Phyllis*, écrivant *le Dieu nouveau*. Qu'est-ce que ce dieu nouveau capable de se prêter aux hardiesses d'un poète, faiseur de tragédies ?

Apollon, chassé de Grèce avec les autres dieux, s'est réfugié dans la Provence, qui est un lieu d'exil délectable. Il se promène parmi les mas et les bastidons, en compagnie des Muses, et particulièrement de Clio, sa fille favorite. Il disserte sur le malheur des temps et sur les événements qui rendent aux anciens dieux la vie si difficile. Il sait vaguement que le Destin, jaloux des immortels comme des humains, veut se venger du long bonheur des habitants de l'Olympe et c'est pourquoi un dieu nouveau est venu qui mourut sur la croix afin de réaliser — à chacun son tour ! — le bonheur des humains. Tout à coup, Apollon rencontre... tiens,

c'est Lazare le Ressuscité et Marie-Magdeleine !... Ces personnages n'appartiennent pas au même monde et ils sont un peu étonnés de se trouver ensemble. Mais comme ils sont tous du Midi, ils échangent des discours. Lazare s'en va vers Arles, qu'il évangélise à merveille. Marie-Magdeleine s'égare dans la grotte des Muses, dans l'antre d'Apollon, et on peut craindre un moment que la pécheresse repentie, mais toujours belle, ne soit sensible à la grâce rayonnante du dieu, dont l'arc est d'argent... Erreur n'est pas compte. Au surplus, Lazare revient d'Arles à point nommé, suivi d'un grand concours de population rurale. Il était temps. Marie-Magdeleine fléchissait :

> Et... Mais qu'allais-je dire ? Et de quelle pensée
> Mon âme en ce moment est-elle traversée ?
> Seigneur ! Vous qui lisez dans le fond de mon cœur,
> Suis-je toujours à vous, et vous à moi, Seigneur ?

C'est qu'Apollon, causeur avantageux, lui avait expliqué en bons termes qu'il était le dieu de la vigueur, de l'ardeur, de la joie, de la santé, de la clarté, de la pureté, de la lumière et de la vie enivrée dans la nature. Le Christ, au contraire, est le dieu de la tristesse et de la douleur. Après le soleil, la pluie. Après le paradis certain sur la terre, le paradis hypothétique dans des régions inexplorées des hommes... Or, ayant dit, Apollon renonce galamment à la lutte pour que ne pleurent pas les beaux yeux de Marie-Magdeleine. Mais vous connaissez Apollon : il déclare sans ambages que s'il est vaincu, c'est parce qu'il le veut bien, que, au surplus, l'avenir est à lui, et il prophétise l'avènement de Paul Mariéton.

> . . . . Rentrons dans la vaste nature
> D'où nous sommes sortis ! Mais, lorsque l'imposture

Du dieu de la laideur sur terre cessera,
L'homme désespéré vers nous se tournera !
Guidé par son instinct et le chant des poètes,
Il renouvellera nos rites et nos fêtes,
Nos temples sortiront plus beaux, plus éclatants
De la poussière antique et de l'oubli du temps,
Et vous aurez encor, pour vos danses divines,
Muses, des bois sacrés et de vertes collines !

Apollon s'éclipse alors, et les Muses font la même chose que lui. Marie-Magdeleine prie dans la solitude dont elle apprécie le charme : plus tard, ses petites nièces en sentiront surtout le poids.

De cette manière, Paul Souchon rapporte les origines parfumées de la religion en Provence. Mieux, il recommence *les Noces Corinthiennes* et oppose sous le ciel du Midi français les deux conceptions païenne et chrétienne de la vie. Si Paul Souchon en prend à son aise avec les merveilleuses légendes et les prodigieux symboles, il éprouve quelque gêne dans ses mouvements dramatiques. Le choc des mondes est formidable ; pourtant l'œuvre est un beau conte agréable. Paul Souchon a l'inspiration gracieuse. Il n'émeut guère, mais il nous montre le jeu léger d'un charmant esprit. Apollon est, parfois, comme un bavard méditerranéen. Mais quelle heureuse facilité et comme ses discours sont d'un orateur et d'un poète souple ! Des fleurs ! des fleurs ! Ce poète est séduisant à l'extrême : ses spirituelles galéjades enchantent. Il a la parole coulante, et la période nombreuse...

Joachim Gasquet, lui, ne sera qu'éloquence et lyrisme. Tel le lyrique des *Chants séculaires* ou des *Printemps* ; tel le dramaturge de *Dionysos*.

Dionysos ne veut pas seulement renouveler la tragé-

die, mais le monde. Il est l'art, l'ivresse, l'amour. Il est la force et la joie de vivre.

Je suis l'aïeul joyeux des sombres tragédies,
J'ai dansé, libre et nu, sur le char de Thespis;
Mais je veux aujourd'hui des âmes agrandies.
Je cherche, dégoûté des basses parodies,
Un champ libre, un public que tentent mes travaux,
Une foule où jeter le grain des temps nouveaux.
Sur les tréteaux impurs, assez de comédies.
Je viens régénérer les lois abâtardies
Et pousser ma charrue à travers les cerveaux.

Ainsi Dionysos enseignera au monde l'harmonie, qui est pure, qui est divine, qui est adorable, et la justice qui mérite toutes les épithètes, mais qui peut se passer de toutes. Le symbole magnifique (1) se développe, un peu obscurément, dans l'œuvre de Joachim Gasquet. Mais voici donc que la tragédie ressuscitée dirige, à l'aide des mythes et des légendes d'autrefois expliqués, épurés, mais non bouleversés, les hommes d'aujourd'hui. Nous n'osions pas le lui demander. Au reste, la tragédie, de cette manière, entreprend beaucoup. Il n'est pas indispensable que, pour accomplir sa tâche, elle se relie inconsciemment aux légendes de l'antiquité grecque : et déjà des poètes comme Lucien Népoty, comme Maurice Magre se libèrent; ils étudient les origines de l'humanité, ou de la civilisation gauloise, et c'est *le Premier Glaive* et c'est *Velléda*. Heureuses tentatives qui ne demeureront point isolées ! Par elles, les œuvres

(1) Un symbole aussi, un beau et vaste symbole, *la Victoire* de Louis Payen le poète des *Voiles Blanches* l'auteur de *la Tentation de l'abbé Jean*.

des poètes développées au théâtre selon les règles de la tragédie seront diversifiées et sembleront plus riches de sève et vibrantes d'une vie plus intense et plus profonde... Il faut attendre : attendons. Que résultera-t-il de tous ces efforts précipités et bouillonnants des dramaturges nouveaux, venus de tous les horizons, arrivés de toutes les esthétiques, débarqués de toutes les provinces littéraires, et qui coopèrent délibérément à la renaissance tragique ? Ils ont fait plus que d'esquisser le mouvement ; ils l'ont marqué net et droit. Ils ont imposé un chapitre imprévu à l'histoire de notre littérature poétique. Le chef-d'œuvre qui consacrerait leurs efforts nous manque ; mais on peut se dire, pour prendre patience, que ce chef-d'œuvre est épars déjà dans leurs innombrables ouvrages.

MAURICE BOUCHOR

Le charmant esprit autrefois si rieur, maintenant si bonhomme, la belle âme tendre, le maître aimable de morale individuelle et sociale, le délicieux compagnon de vie, le poète naïf et chargé pourtant de littérature, grave et doux, ironiste et réaliste, et hardi dans sa fantaisie ! Maurice Bouchor ! Il étonne un peu, tant il est inattendu, et mélangé d'éléments divers, et nouveau ! Mais il est original, d'une originalité sans effort et, cherchant l'idéal des temps à venir, il découvre une poésie d'un sentiment profond, d'une grâce et d'une onction incomparables, une poésie émue et malicieuse, si spontanée, si fine, si bienveillante et si bienfaisante, une poésie de rêve et d'action, conseillère amicale, consolatrice attentive, encourageante, optimiste, parlant avec le lyrisme le plus persuasif au cœur des braves gens incertains et inquiets qui ne sont même pas poètes extrêmement, mais qui sont sincères et d'une saine simplicité !

Maurice Bouchor ne s'est pas astreint à écrire des œuvres régulières, selon les lois sacrées du théâtre. Ses

œuvres dramatiques ne correspondent à aucun genre et narguent les classifications. Elles sont des drames éloquents, ou des mystères philosophiques (n'a-t-il pas voulu ressusciter les mystères du quatorzième siècle ?), ou des dialogues sociaux, ou des contes arrangés en pièces, ou des légendes découpées en petits tableaux pour la scène. Et la plupart de ces ouvrages ont été joués sur des théâtres de marionnettes, ou bien sur les tréteaux modestes des Universités populaires par le peuple, pour qui ils étaient écrits, ou bien, ils n'ont pas été joués du tout. Et tout fut bon au poète qui suivait son rêve en développant sa pensée.

Pensée d'enseignement. Volonté de moralisation. Maurice Bouchor, familier de toutes les imaginations des philosophes et des artistes, Maurice Bouchor, que sa culture et ses aspirations rattachent à toutes les civilisations tour à tour, est un homme de son temps, qui vit parmi les hommes de son temps et « veut du bien » aux hommes de son temps. Il leur prêchera en paraboles savantes et élémentaires, avec des symboles amples et clairs, la vertu par la bonté. Il souhaite que son œuvre ait une force éducative, quelque utilité générale ; il souhaite qu'elle élève, qu'elle « harmonise » ceux pour qui elle est faite. S'il écrit un drame comme *Il faut mourir,* ce drame, dira-t-il, « puise sa profonde inspiration dans le sentiment de l'obligation qui s'impose à nous de travailler, selon nos forces, à l'amélioration morale et matérielle de l'humanité ». Il veut faire des hommes libres, plus affranchis des préjugés de toute espèce, mieux informés des questions qui les touchent, plus largement ouverts à tout ce qui mérite de les passionner, plus capables de discuter avec méthode, avec fruit. Même, s'il traduit — en vers nobles et pleins —

le *Philoctète* de Sophocle, il n'est pas seulement séduit par la puissance dramatique et poétique de cette œuvre idéalement simple, il en voit d'abord le haut intérêt moral : il voit d'abord la leçon morale qui peut s'en dégager pour les hommes d'aujourd'hui et de demain. Il traduit *Philoctète* parce que *Philoctète* le convainc de cette vérité : « Les intérêts particuliers d'un homme, d'une famille, d'un peuple pourront être, il est vrai, sacrifiés pour un temps à une obligation morale ; cet homme, cette famille, ce peuple pourront en souffrir cruellement ; mais, en fin de compte, ils recueilleront toujours le fruit de leur sacrifice, directement parce qu'ils auront acquis une force morale contre laquelle toutes les autres se briseront, indirectement parce qu'ils auront augmenté la bonne foi et la justice dans le monde. S'il pouvait naître un doute sur les conséquences frivoles d'un acte juste, il y aurait toujours, pour l'accomplir, cette invincible raison, qu'il est juste. Celui qui n'admet point cela se révolte contre la conscience universelle et se met hors de l'humanité. Ainsi en jugèrent les Athéniens lorsque, sur le conseil d'Aristide, ils écartèrent une proposition de Thémistocle, utile à la cité, mais injuste. Ainsi en juge Néoptolème lorsqu'il rend à Philoctète l'arc et les flèches qu'il lui a pris par trahison, et sans lesquels Troie ne peut être vaincue. » Ainsi fait Maurice Bouchor qui, quoi qu'il écrive, écrit pour libérer les hommes et pour qu'ils ne restent pas frustrés de leur qualité d'hommes.

Les religions même lui serviront à ces enseignements. Les religions ! En effet, Maurice Bouchor étudie aussi volontiers les mystères d'*Éleusis* que le *mystère de la Nativité*. Il va d'un même élan vers toutes les religions pour ce qu'elles représentent de beauté poétique et

pour ce qu'elles donnent de leçon morale. N'est-ce pas le propre du poète de revêtir tous les personnages, de s'adapter à toutes les situations, de faire siennes toutes les croyances, bibliques ou païennes, chrétiennes ou bouddhiques, peu lui importe? A travers toutes les formes de la pensée religieuse, il cherche le fond permanent d'humanité qui peut y être contenu. Et Maurice Bouchor sait bien que tous les symboles religieux, créés pour le peuple et créés par le peuple sont propres éminemment à exprimer des vérités morales, à frapper les esprits, à émouvoir les cœurs, si l'on sait en user de façon que la lettre ne tue pas l'esprit. Il suffit, d'ailleurs, que le poète joue librement du merveilleux et se meuve non pas dans les étroites limites du dogme, mais dans le domaine illimité du rêve. Maurice Bouchor affronte avec une sorte de piété les mystères et les principes de toutes les religions. Il n'y croit pas et même, lorsqu'il écrit la parabole du *Bon Samaritain*, il n'est pas éloigné d'attester que la morale évangélique est dans son fond une morale purement laïque et que le précepte qui découle de la parabole du *Bon Samaritain*, à savoir qu'il faut aimer le prochain comme soi-même et voir son prochain dans tout homme de toute croyance, de toute race, de toute nation, est le précepte essentiel de la morale laïque. Donc Maurice Bouchor ne croit pas aux dogmes. Mais il est désolé de ne pas y croire, et, en les dépouillant de leur impérieuse rigidité, il leur emprunte leur générosité morale, leurs poétiques leçons de fraternité humaine.

Leçons qu'il n'enseigne pas non plus en professeur pédantesque. Maurice Bouchor est poète et reste poète. Il suggère par l'émotion qu'il procure. Il n'inculque ses principes généreux que par le rayonnement de sa poé-

sie. Et la sagesse n'est que l'épanouissement de la bonté idéale.

Quelle sagesse et quelle poésie ! Mais entrons dans ce petit monde délicieusement fantasque et composite dont le poète et sociologue Maurice Bouchor voudrait bien faire un monde réel. Voici la pauvre *Cendrillon*, malmenée par ses sœurs orgueilleuses, acariâtres, Mathilde et Berthe. Les deux sœurs de Cendrillon vont au bal du roi. Cendrillon travaille et pleure. Elle invoque tristement la fée sa marraine. La bonne fée se présente immédiatement et elle n'est pas une fée ordinaire. Elle parle à Cendrillon de la Révolution française, de ses conséquences :

Depuis longtemps je n'ai hanté
Que le peuple d'une cité
Tumultueuse et qui m'est chère.
On la dit frivole et légère ;
Elle a fait des choses pourtant
Dignes d'un renom éclatant.
C'est loin, bien loin de ce royaume.
Sous la mansarde et sous le chaume
On souffre ici tout comme ailleurs ;
Pourtant j'aime les travailleurs ;
Mais, pour briser le joug servile
C'est l'exemple de cette ville
Où bat le cœur du genre humain
Qui les soulèvera demain !

CENDRILLON

Qu'a fait ce peuple ?

LA FÉE

Il a, ma fille,
Renversé la vieille Bastille,

Qui déshonorait le ciel bleu.
Tout ça, pour toi, c'est de l'hébreu ;
Mais, tiens, suppose une bâtisse
Faite de toute l'injustice
Qu'on peut entasser en mille ans,
Une geôle aux murs insolents
Et pleine d'un affreux mystère...
Nous avons jeté ça par terre.

Cendrillon ne comprend pas très bien, mais elle est très contente tout de même. La fée, en veine de prédictions, lui annonce donc une nouvelle révolution qui sera sociale et définitive, une rouge aurore à travers l'orage et la nuit. Et cela n'empêche pas que les deux sœurs de Cendrillon ne soient au bal du roi, du roi Trubulu dernier.

Ce roi-là n'est pas trop mauvais.
Pourvu qu'il fume sa pipette,
Que le dimanche il soit pompette,
Qu'on rie et chante autour de lui,
Son vieux cœur est tout réjoui.
Aussi son peuple le supporte.
Au lieu de le mettre à la porte,
On attend qu'il meure, un beau jour,
Au son du fifre et du tambour,
Le peuple alors sera maître.
Voilà ce qu'il a fait connaître
A Trubulu dernier, son roi,
Qui boit chopine et se tient coi.

Et cela n'empêche pas que Cendrillon ne désire de toutes ses forces aller au bal de ce cousin du roi d'Yvetot. La fée consent, car elle est bonne fille autant que bonne fée, et cette fée de la Révolution se transforme en fée de la Religion sentimentale et allégorique:

Oui, c'est assez vivre enfermée,
Il faut qu'on t'admire ; et je dis,
Moi, que, dans le bleu paradis,
Pour le bon cœur et l'esprit sage,
Pour le charme exquis du visage,
Pour les beaux yeux au doux rayon,
Peu d'anges valent Cendrillon.

Voilà donc Cendrillon métamorphosée. Elle est au bal du roi. Le roi Trubulu a un fils, Galaor, qui s'est mis en tête d'être ouvrier. Galaor veut abandonner ce monde bizarre où le roi de Tintinnabuli, le roi des Kiosques-Verts, fraternisent avec l'empereur Tronchibar, alcoolique fieffé. Trubulu dit :

Tu sais qu'il est expert dans la menuiserie :
Il peut être patron et non des moins cossus,
Demain, si ça lui plaît ; mais compte là-dessus !
« Puisque les compagnons ne peuvent passer maîtres,
Dit-il, sauf quelques-uns qui deviennent des traîtres,
Méprisant les amis de la veille, — eh bien ! moi,
Je serai compagnon. »

LA REINE

Vrai ! pour un fils de roi...

LE ROI

« Non, m'a-t-il dit, je ne veux point faire un commerce.
Je veux, fier du métier utile que j'exerce,
Être un vrai producteur... Gagner un salaire ? Oui !
Mais non pas m'engraisser de la sueur d'autrui. »

Galaor, tout empli de ces idées, peu communes aux fils de roi, refuse d'épouser une princesse. Mais il voit Cendrillon, il l'aime, il lui confie sa tendresse avec d'aimables et métaphoriques balbutiements. Minuit

sonne ; Cendrillon quitte le bal en courant, comme elle l'a promis à sa marraine la fée ; perd son soulier de vair. Galaor n'épousera que la personne dont le petit pied pourra entrer dans le petit soulier. Le symbolique et grotesque Protocol s'en ira, d'une façon civile, essayer le soulier de maison en maison. Berthe et Mathilde, pied trop large, pied trop long, espèrent chausser le petit soulier. Seule, Cendrillon le chausse. Cendrillon épousera donc le prince Galaor, mais elle ne sera pas princesse, car les temps sont changés, et Galaor lui propose sa main en ces termes :

Elle ne peut offrir ni vanité royale
   Ni luxe dans l'oisiveté,
Rien de ce qui flatte et qui brille ;
   Elle vous offre, ô jeune fille,
Une laborieuse et fière pauvreté :
C'est l'unique serment qu'à d'autres j'ai prêté.
   J'ai dit aux compagnons, mes frères :
« Triste et seul, jusqu'ici de loin je vous aimais.
Parmi vous, comme vous, je vivrai désormais ;
   Tendez-moi-vos mains ouvrières ! »

Cendrillon accepte : elle sera l'épouse de l'ouvrier Galaor. Au surplus, leur mariage ne sera point béni par Messire Oremus, aumônier de la cour, car Galaor, en des vers qu'eût applaudis Eugène Manuel ajoute :

Pour votre intention, je vous rends grâces, mère ;
Mais n'est-ce pas à ceux qui m'accueillent en frère
De bénir les époux quand viendra le grand jour ?
Les métiers seront là, leurs bannières en tête ;
Ce sera la plus douce et la plus noble fête,
Car le Travail seul peut sanctifier l'Amour.

Maintenant Galaor et Cendrillon sont ouvriers. Ils se marient entourés de compagnons et d'apprentis; mais ils se marient en prose, parce que Maurice Bouchor refuse aux ouvriers le don de la poésie. Tous chantent le chant du travail, et célèbrent le renoncement de Galaor, je veux dire d'Antoine. Galaor, en effet, s'appelle aujourd'hui Antoine.

> Galaor, qu'est-ce que c'est que c't oiseau-là ?
> Pourrait pas s'appeler comme tout le monde !

Galaor veut être agréable à Mac Nab. Il s'appelle aujourd'hui comme tout le monde, il s'appelle Antoine... Trubulu, la reine, Protocol, la fée elle-même participent à la fête. La fée déclare sans ambages qu'après avoir été la dernière des fées elle sera la première des citoyennes, et elle prononce un discours. Elle condamne le machinisme et recommande l'union des prolétaires. Menuisiers, forgerons, tailleurs, cordonniers, tisserands, faites entre vous tous, avec vos mains, une chaîne que rien ne pourra briser !.. Ralliez-vous, camarades, à mon chaperon rouge, vous le trouverez toujours sur le chemin de la liberté ! Salve d'applaudissements ! Musique. Compagnons et apprentis chantent :

> Les grands bois sont pleins de nids :
> C'est l'instant de prendre femme ;
> Les grands bois sont pleins de nids :
> Pour jamais soyez unis !

Et ils reprennent ensemble :

> Camarade menuisier,
> Aime bien Cendrillonnette ;
> Camarade menuisier,
> Fais honneur à ton métier.

Tous les deux en travaillant,
Aimez-vous d'un cœur honnête ;
Tous les deux en travaillant,
Aimez-vous d'un cœur vaillant !

Et tout est bien ainsi.

Mais ce monde bigarré et ce mélange de fantaisie et de réalité ne laissent pas de vous surprendre. Maurice Bouchor, à l'aide des légendes du passé interprétées à sa guise, compte préparer l'histoire de l'avenir. Il fait des légendes tout ce qu'il veut. Il a pour elles une sorte de prédilection, et il les aimes urtout si elles sont des légendes populaires. C'est pourquoi la Bible et les Évangiles lui fournissent *Tobie* et *Noël* et *le Bon Samaritain*, parce qu'ils comportent des enseignements moraux, parce qu'ils ont une signification universelle, surtout parce que le peuple « les a enrichis de toutes les fleurs de sa fraîche et naïve imagination ». Pour les mêmes raisons, les contes de fées l'inspirent, et les antiques épopées et les grands événements historiques sur lesquels l'imagination des hommes a brodé des arabesques mystérieuses et compliquées ; et aussi les chansons du peuple, comme celles d'où est sorti *le Mariage de Papillonne*, caprice léger d'un poète bienveillant qui, sans insinuer directement une prédication morale dans les esprits, les améliore, les élève, les épure, les allège par le sourire même de son esprit et de son âme. Voici donc que Maurice Bouchor, ayant pris pour thème une simple chanson lointaine et vague, a écrit *le Mariage de Papillonne*, et il en résulte pour tous et pour chacun le sentiment profond que nous venons tous de la même source : hommes, animaux, plantes, êtres et choses ; que cette commu-

nauté d'origine nous commande, dans la mesure du possible, de vivre en paix les uns avec les autres, de nous aimer et de nous aider; que nulle créature ne doit provoquer notre dédain ; que la plus infime peut, à sa façon, posséder l'univers immense, et la plus éphémère participer en esprit à son éternelle durée. Maurice Bouchor cherche et trouve des légendes plus particulières dans le folk-lore des provinces françaises, la Beauce, par exemple, et le Perche, et il en fait jaillir des préceptes généraux. Un conte populaire corse lui permet de prouver l'universel empire de la Mort (*Il faut mourir*) et, lorsque le conte montre le savant Grantesta qui croit avoir découvert une île merveilleuse où ne pénètre pas la Mort, descendant de cheval par distraction pour aider un charretier (c'est la Mort déguisée) et mourant comme il en avait été menacé dès qu'il a posé son pied sur le sol, Maurice Bouchor en infère non seulement que la Mort ne peut être évitée, mais aussi qu'elle doit être acceptée, la communauté de nature entre les hommes le voulant ainsi, et qu'enfin rien ne peut mieux nous faciliter l'acceptation de la mort que le sentiment profond de notre solidarité avec eux. Partant de ce principe, Maurice Bouchor n'a pas de peine à ruiner la théorie de Nietzsche ; il atteste que le « surhomme » n'existe pas et que, dans les limites de notre expérience, rien n'est supérieur à être pleinement un homme.

Par conséquent il n'est d'autre immortalité que celle du dévouement et du sacrifice. On ne survit que par ses bienfaits :

Cette immortalité que pour toi tu souhaites,
Par d'innombrables cœurs et d'innombrables têtes
Je la possède, moi, qui sans cesse renais !
Je t'en offre ta part : veux-tu vivre à jamais

Dans notre immense effort commun vers la justice ?
Accepte ici l'obscur et complet sacrifice,
Que notre douleur pèse un instant sur tes bras ;
Donne ta vie à tous, en tous tu revivras !

Plus loin, car la fantaisie de Maurice Bouchor est diverse et sa bonté est inépuisable, le poète cherche et trouve des légendes dont la signification morale peut s'adapter à la vie contemporaine. Il prend un des contes populaires allemands recueillis par les frères Grimm : *Monsieur Pointu*. Il s'agit d'un patron cordonnier fort déplaisant, qui sait tout mieux que tout le monde et ne cesse de reprendre les uns et les autres aigrement. Transporté au paradis, où il continue d'exercer son humeur critique, il en est assez rudement congédié... Maurice Bouchor intervient et M. Pointu est un mauvais patron qui pressure ses pauvres ouvriers Crépinet et Tige-de-Botte et leur refuse... le bénéfice de la loi sur le repos hebdomadaire. Heureusement saint Pierre le convertit au progrès social. M. Pointu offre à ses ouvriers des loisirs et du vin muscat, et tous avec saint Pierre et les anges Ithuriel et Aziluth, chantent de concert la joie du repos après le travail...

Ainsi, Maurice Bouchor combine les légendes avec la vie et mêle des personnages qui n'ont point l'habitude de se rencontrer. Ici, les anges et les saints conversent avec les ouvriers cordonniers. Là, les fées discutent avec les rois et le peuple. Ailleurs, Papillon et Papillonne, Limaçon, Grillon, Vert-Luisant, Abeille, Fourmi, Cigale causent avec Rose, Marguerite, Violette, et l'Apparition leur tient des discours inattendus, mais intéressants. Ailleurs, le paysan Barthomieu, son fils Myrtil, le vieux berger Farrigoul et la jeune bergère

Marjolaine s'entretiennent avec saint Joseph, l'archange Gabriel, les Rois mages, l'Ane, le Bœuf et l'Étoile. Ils sont sans aucune gêne, parce qu'ils sont simples et francs. L'ange Gabriel dit très délibérément :

Amis, je viens à vous, confiant et joyeux.
J'ai quitté pour vous seuls le royaume des cieux ;
J'en arrive à l'instant. Vous le voyez, mes ailes
Témoignent que je viens des splendeurs éternelles.

Puis, il indique très raisonnablement l'esprit dans lequel il faut entendre le *Mystère de la Nativité* et même l'œuvre entière de Maurice Bouchor :

Écoutez donc, vous tous, comme de vrais enfants ;
Soyez humbles de cœur, fussiez-vous très savants.
Tâchez, tout en riant aux plus joyeux passages,
D'être jusqu'à la fin recueillis et bien sages.

Au surplus, ces personnages de tous les mondes et de toutes les origines peuvent se mêler sans inconvénient, puisqu'ils servent à l'expression symbolique des idées. Les plus gracieux caprices poétiques de Bouchor traduisent de beaux et profonds symboles, et les conclusions morales n'arrivent à nous qu'enveloppées de symboles et recouvertes de poésie. Les personnages aussi sont des symboles. Et si l'Ane et le Bœuf parlent dans *Noël*, c'est qu'ils ont pour mission de prouver que la religion du Christ étant la religion de la bonté, cette bonté doit s'étendre à toutes les créatures, aux animaux comme aux hommes. Et si des paysans qui ont bien l'air d'être de chez nous se groupent auprès de la crèche de Bethléem, c'est qu'ils ont pour mission de prouver que le Sauveur a entrepris le rachat des humbles comme le

salut des puissants, mais que les humbles, ainsi que les puissants, doivent vaincre leur égoïsme et leur avidité, obstacles au règne de Dieu sur la terre. On peut être ignorant, on peut être faible. Qu'importe ! le tout est d'être bon. Il est nécessaire et suffisant que chacun soit animé pour son semblable de sentiments humains. Alors la douceur et la concorde domineront dans l'humanité régénérée... Tous les personnages du théâtre de Maurice Bouchor symbolisent ainsi les obstacles ou les facilités à cette régénération, et l'Étoile du Soir aussi bien que les Fées ou que Jésus symbolise les caractères de cette régénération.

Quand l'homme a bravement travaillé jusqu'au soir,
Il quitte l'atelier ou les champs. Il se presse,
Une brise légère et pure le caresse ;
Au repas de famille il va bientôt s'asseoir.

Il admire en marchant le soleil qui décline,
S'empourpre et disparaît. La nuit tombe ; et moins las,
Dans la brume, teintée encore de lilas,
Il voit un pâle éclair briller sur la colline.

L'ombre, noyant le ciel et la terre, grandit.
Mais la faible lueur en devient plus visible,
Lentement elle monte. Elle est blanche et paisible,
Maintenant une large étoile resplendit.

Elle regarde l'homme et l'homme la contemple,
Elle parle à son cœur et lui dit : « Sois heureux,
Les tiens te fêteront, toi qui peines pour eux,
Sois toujours leur soutien, leur force et leur exemple. »

Celle qui parle ainsi dans l'ombre au travailleur,
Celle qui bénira sa nichée endormie,
C'est moi. Je suis sa haute et rayonnante amie.
Qui m'écoute le soir s'éveillera meilleur.

D'innombrables vivants, durant les nuits passées,
Ont fixé leurs regards sur moi pour me bénir.
D'autres, sans nombre aussi, dans les nuits à venir
Élèveront vers moi leurs yeux et leurs pensées.

Je suis la joie honnête après le saint devoir.
Doux repos du travail, baume de la souffrance,
Dans le plus triste cœur j'éveille une espérance.
O mes amis, mon nom est l'Étoile du Soir.

Voilà la philosophie de Maurice Bouchor et voilà sa poésie. Elle est ici auguste, attendrie et sereine. Sa poésie est faite d'enthousiasme, de foi ; le lyrisme y vibre spontanément. Sa poésie est faite de simplicité. Heureuse simplicité ! Maurice Bouchor sait être naïf et enfantin délicieusement. Non, sa naïveté n'est point factice, elle est toute naturelle, exquise pour cela. Sa poésie est faite de gaieté, d'une gaieté loyale, saine, forte et drue... Et la fusion de la gaieté, de la simplicité, de l'enthousiasme est savoureuse extraordinairement. Douceur délicate et pure de cette poésie comme de cette âme ! L'une et l'autre sont des phénomènes exceptionnels en notre époque. Maurice Bouchor est allé hardiment *à la recherche d'un juste*, à la recherche de la justice. Il a jugé en idéaliste la réalité, et conçu l'idéal en réaliste. Il a étudié le problème de la destinée humaine. Il a voulu sincèrement éclaircir le problème et améliorer la destinée. Il a vu la vie aux prises avec la mort. Il a voulu faire reculer la mort et toutes les manifestations de la mort. Il a estimé que l'homme devant rester la proie de la mort, du moins la mort pouvait devenir moins cruelle, moins arbitraire, plus équitable par la suppression de la guerre, par les progrès de la science, par l'évolution sociale, par l'organi-

sation de plus en plus logique et harmonieuse de la vie. Alors, a-t-il dit, le droit à la vie — à la vie largement, pleinement développée — deviendra une réalité pour tous ; et la vie ne sera plus étroitement individuelle, elle sera de plus en plus une part libre et consciente d'une vaste existence collective, et la conception même de la mort changera, et les hommes maîtres de leur destinée dans ce monde adouci et embelli, les hommes amicaux, les hommes frères ne sacrifieront la vie présente à aucun rêve d'au-delà ! Ils se sentiront chez eux sur cette terre et accompliront tous leurs efforts pour y être bien... Ainsi, Maurice Bouchor fait fleurir le bonheur en faisant fructifier la bonté. Il constitue le drame social des temps nouveaux, de la nouvelle littérature poétique ; du moins il l'aurait constitué, s'il n'avait pas voulu que ce drame social fût une féerie, un conte, une légende, une controverse de sociologie, une fantaisie prodigieusement variée, miroitante et divertissante — et originale — de poète. Mais il a été donné à Maurice Bouchor d'être assez poète pour que sa bonté ne soit pas perdue.

ÉMILE VERHÆREN

« Dans le cirque, en proie aux mimes et aux histrions, parmi nos mièvres langues de rhéteurs, Verhæren est le barbare plein de mépris pour les esthétiques bysantines et qui pousse une clameur d'art sauvage... Instinctif, spontané, touffu, tourmenté, irréductible, le poète se propose le violateur du temple, le briseur des vases sacrés. Il apparaît, dans le tourbillon de ses images, un grand ingénu violent. »

Ainsi s'exprime Camille Lemonnier, auteur de *la Vie belge*; et, à la vérité, il parle de cirque, de mimes et d'histrions; mais il fait simplement allusion au public qui lit les poètes et les romanciers, et il ne laisse pas supposer que le grand lyrique Émile Verhæren puisse être un auteur dramatique. Au demeurant, il le juge avec autant de force que d'exactitude — j'en appelle aux mimes et aux histrions — et il montre tout ce qui aurait dû, tout ce qui aurait pu écarter Verhæren du théâtre... Cependant Verhæren a écrit pour le théâtre. Ses drames *les Aubes*, *le Cloître*, *Philippe II* ne sont point ses œuvres les plus caractéristiques. Mais tels

sont le prestige et le rayonnement du théâtre dans notre civilisation actuelle, que les drames de Verhæren sont immédiatement traduits dans la plupart des langues européennes, et qu'ils servent de véhicules à ses autres ouvrages. Qui donc résisterait à l'attrait singulier de cette puissance formidable du théâtre! Quel écrivain refuserait d'écrire pour la scène, alors même qu'il devrait le faire malgré son tempérament, en dépit de son génie!

Considérez Verhæren à travers son œuvre lyrique, impatiente de toutes les contraintes: c'est un rude et violent tempérament qui se développe; c'est cela surtout, et presque uniquement. Mais il faut dire plus: ce tempérament se développe d'accord avec le tempérament physique du poète, en dehors de toutes les écoles et de toutes les règles, à même la vie. Il n'est rien de plus spontané que ce poète — si ce n'est sa poésie. C'est pour cela qu'il n'est rien de plus robuste ou de plus fiévreux, de plus sain ou de plus malsain, en tous cas de plus libre et de plus naturel.

Une jeunesse vibrante et joyeuse, avide de participer à toutes les jouissances; puis des troubles de santé qui produisent des troubles moraux et je ne sais quelles déformations intellectuelles, des inquiétudes et des aspirations imprévues. Après cela, plus de calme, des recherches et des réflexions. Un effort pour voir le monde extérieur tel qu'il est, le comprendre, l'aimer, l'aider. Enfin, maturité laborieuse et paisible d'une énergique constitution. La fougue de la santé n'a point décru, mais elle est plus disciplinée. Verhæren est plus apte que jamais à chanter la vie. Il est fort et conscient de sa force et de ses effets bienfaisants. Il s'exalte lui-même en exaltant la vie. C'est le poète. C'est son œuvre.

D'abord, les peintures naturalistes des *Flamandes*, où la vulgarité est si intense qu'elle devient grossière. Insistance des descriptions et des imaginations; abus des couleurs. Réalisme exaspéré. Joie de vivre, qui s'usera en se dépensant trop vite. Rapide usure. *Les Soirs*, *les Flambeaux noirs*, *les Débâcles* l'indiquent :

Je suis le fils de cette race,
Dont les cerveaux plus que les dents
Sont solides et sont ardents
Et sont voraces.
Je suis le fils de cette race,
Dont les desseins ont prévalu
Dans les luttes profondes
De monde à monde.
Je suis le fis de cette race,
Tenace
Qui veut, après avoir voulu,
Encore, encore et encore plus.

Verhæren pourra le chanter plus tard. Alors, il semble que son cerveau soit fatigué de tant de vivacité, soit las de vouloir avec excès. On redoute les irréparables dégénérescences. Ses œuvres disent, avec fureur et incorrection, la tristesse, la douleur, l'horreur de vivre, de penser, de sentir, l'inquiétude torturante de la nuit et du jour, l'effroi morbide de chacun et de tout. Cette exaltation poétique d'un mal naturel produit des œuvres belles par leur bizarrerie hallucinée. Mais qu'adviendra-t-il demain ? Les mots se refusent presque à exprimer les imaginations sinistres, terrifiées, désespérées, folles du poète. Voici heureusement des heures plus pacifiques, une inspiration en même temps qu'une santé plus maîtresse d'elle-même... Et la philosophie de Ver-

hæren se transforme à mesure que sa vie se pondère. Du pessimisme déprimant, il arrivera bientôt à un optimisme tonique.

Le rêve ancien est mort, et le nouveau se forge. Verhæren quittera l'égoïsme ou l'égotisme maladif pour l'altruisme le plus solide. *Les Apparus dans mes chemins* l'achemineront à la sympathie humaine. Il y touche, il y est; *les Villages illusoires, les Campagnes hallucinées, les Villes tentaculaires, les Visages de la vie, les Forces tumultueuses* se succèdent, qui indiquent bien la route suivie par le poète à la recherche des idées directrices de l'humanité. Il s'est penché avec une impétueuse tendresse sur la douleur humaine. Il a fait mieux que la déplorer en beaux chants vibrants avec étrangeté ; il en a déterminé avec, après les causes générales, les raisons plus précises et plus directes ; et il a pensé que l'exode effarant des campagnes hallucinées vers les villes tentaculaires était la cause de la souffrance et de l'angoisse universelle dans notre âge contemporain. Il a évoqué, par de vastes et émouvants symboles, tous les phénomènes de cette vie sociale et morale bouleversée; il a dépeint ce que lui révélaient ses observations, ses visions; et il a fougueusement admiré les formidables individualités, grâce auxquelles s'accomplit lentement la rénovation de la vie moderne... Nul poète moins que lui n'est subordonné aux petites inspirations factices d'écoles disposées à toutes les petitesses; il se répand largement à travers la vie pour la vivre et pour la chanter.

Aussi quelle uniforme vigueur, quelle force omnipotente en ces chants même désordonnés ! Il offusque votre goût, il blesse votre sensibilité. Peut-être. Et encore prenez garde de montrer un goût trop sage ou

une sensibilité trop bourgeoisement éduquée ! Mais connaissez-vous un poète plus loin de toute banalité ? Ce n'est pas lui qui jouera le petit air de flûte accoutumé de nos pâles poètes d'aujourd'hui. Et s'il chante par hasard l'amour, selon l'habitude de tous les poètes, il faudra du moins qu'il anime son chant d'une puissance et d'un mouvement étranges.

Oh ! il n'est pas un aimable poète, Verhæren ; il n'est pas un poète poli, mais il a toute la force précise compatible avec toute la fougue d'une inspiration constamment active et toujours un peu agitée. Son animation poétique est d'abord immense et comme désordonnée. Elle transforme tout, même la réalité. Elle exagère, elle intensifie, elle élargit, elle grandit. Verhæren est le peintre du paroxysme, disait Albert Mockel. Ce n'est peut-être pas toujours vrai. Mais il est certain que son imagination l'entraîne perpétuellement à l'outrance : vous devinez au reste quelle vigueur communique à ses poèmes cet élan initial que le poète ne peut modérer et comme il est différent des placides ouvriers en poésie que nous voyons chaque jour !

Le style suit de son mieux le mouvement des pensées et des sentiments. S'il est inégal, c'est qu'il est torrentueux, et fatalement il entraîne, en sa course précipitée, les bizarreries, les épithètes superflues ou médiocres, les mots roides et rudes qui se choquent avec brutalité, les images incohérentes... Au reste, il est dans ce style une puissance et une trouble magnificence qui emportent tout. Les frères Marius et Ary Leblond apercevaient en Verhæren et en sa poésie la survivance des conquistadors ardents à toutes les conquêtes, passionnés, violemment réalistes et âprement mystiques. Oui, ils apercevaient tout cela. Remy de Gourmont se con-

tentait jadis de voir en Verhæren un romantique après l'heure. « Fils discret de Victor Hugo, même après son évolution vers une poésie plus librement fiévreuse, il est encore resté romantique ; appliqué à son génie, ce mot garde toute sa splendeur et toute son éloquence. » Et voilà qui est vrai, Verhæren a tout le tempérament d'un poète romantique. Il en a la fureur lyrique et la vaillance épique.

*
* *

La fureur lyrique, la vaillance épique pénétreront ses drames et les empliront tout entiers. Des *Aubes* jusqu'à *Philippe II*, Verhæren accomplit un effort visible pour se dégager du lyrisme et de l'épopée, et pour composer une œuvre qui soit dramatique. Son effort n'est pas complètement efficace.

Les sujets mêmes sont plus lyriques que dramatiques... *Les Aubes* s'intitulent hardiment : drame lyrique ; l'un de ces deux mots seul leur appartient, elles empruntent l'autre. Et qu'est-ce donc que *les Aubes* ? Verhæren entrevoit la lutte atroce des villes et des campagnes, lutte qui doit aboutir à l'affranchissement des malheureux et à leur alliance fraternelle... Toute l'inspiration sociale de Verhæren si large et si généreuse, se concentre et en même temps, s'épanouit et s'épanche. Verhæren a été constamment l'interprète des grands mystères de la vie contemporaine. Il se mêla à la foule, il observa ses soubresauts, ses convulsions, ses révolutions. Et vibrant d'accord avec la foule, il fut le premier apôtre éclatant de la foi nouvelle parmi les poètes. Il le fut.

Et Pégase sentit ces visions nouvelles
Si largement éblouir ses prunelles,

Qu'il fut comme inondé d'orgueil et de lumière,
Et que les dents sans frein, le vol sans rênes,
Il délaissa soudain sa route coutumière,
Et désormais le monde entier fut son domaine.

Verhæren vit l'existence des hommes bouleversée, les campagnards fuyant la paix des champs, les villes grouillantes, les villages morts. Il se demanda quelle vie régénérée sortirait de cette mort, mais il sentit qu'une immense espérance traversait la terre, et que l'universel labeur, dans sa discipline et sa fièvre, préparait un monde nouveau. Observant, contemplant ce labeur, le poète les admire et les magnifie passionnément. Il prévoit, il voit, il sait que l'action dirigée par la science mènera le monde. Elle le mènera, mais d'abord à travers quelles secousses et quelles catastrophes ! Et aimant les victimes, car il est sympathique à la douleur, plaignant les coupables, car il est pitoyable à la faute, le poète, dont la bonté vivifie les poèmes, prophétise l'avenir :

L'évidence subjuguera l'esprit si fort,
Que nul n'aura le cœur de tenter les désastres,
Ni de barrer par sa clémence ou sa fureur
La route en joie et fleurs vers le bonheur.
Les liens humains seront les liens mêmes des choses
Noués entre eux pour resserrer le droit,
Et le monde, roulé dans les métamorphoses,
Après avoir eu foi en Dieu croira en soi.

Ainsi Verhæren écrit la légende des siècles à venir, l'épopée merveilleuse des temps nouveaux... Et *les Aubes* sont une œuvre qui prétend resserrer cette épopée en un drame. Monstrueux combats des hommes contre

les hommes, acharnement sauvage, les uns contre les autres, des êtres faits pour se comprendre et pour s'aider : mais les meilleurs se sacrifient pour le salut universel : voici paraître l'humanité régénérée. Immensité redoutable du sujet ! Le sujet du *Cloître* est presque aussi vaste. Verhæren, qui pressent avec une sorte de divination les grandes forces de demain, est obsédé par le souvenir des forces du passé. Celles de demain seront libératrices : celles d'hier étaient des puissances d'oppression et d'esclavage... Nous sommes dans un monastère, où déjà l'opposition sourde existe entre les moines de naissance noble, à qui appartient la suprématie parce que leurs familles ont été façonnées durant plusieurs siècles pour le commandement, et les moines roturiers, qui sont intelligents, laborieux, hardis, et qui veulent à leur tour dominer. Le prieur, sentant sa mort venir, veut assurer l'élection du moine Balthazar, aristocrate comme lui. Balthazar fut jadis parricide et le remords le ronge. Un moine mystique le pousse à avouer publiquement sa faute, puis à se livrer au châtiment. Cependant, le moine Thomas, issu du peuple, ambitieux, rudement allègue l'indignité de l'assassin repenti. Il sera, à son tour, le maître du couvent. Mais toute force divisée contre elle-même périra : déjà la force monastique se désagrège... Il est vaste également le sujet de *Philippe II*. Verhæren n'a pas voulu seulement analyser l'âme malade d'un roi romantique ; il a prétendu ressusciter dans son horreur entière la domination terrible de l'Église et de ses représentants dans une époque, sur un pays ; et quoi de plus abominable que l'inquiet Philippe II faisant assassiner son fils Carlos sur l'ordre des moines inquisiteurs !...

Voilà donc que des héros singuliers planent sur ces

drames, si l'on peut dire, plutôt qu'ils ne s'y mêlent pour y agir. Ils sont invisibles et présents. Ils grandissent, ils élèvent les œuvres au-dessus du niveau des hommes qui s'affrontent dans les drames humains. Au reste, presque tous les personnages inventés par Verhæren, sont des créations de poète et des héros symboliques. Sans doute, dans *Philippe II*, où le lyrique s'applique plus méthodiquement à devenir dramaturge, les deux héros essentiels ont des individualités, sommaires, il est vrai, et d'un romantisme un peu plus moderne ; toutefois, des personnages historiques se laissent réellement reconnaître en Philippe II, en don Carlos, et le poète a voulu décidément être psychologue, et puis animer des êtres de vérité et de vie... Mais la plupart des héros de ces trois drames demeurent incontestablement symboliques.

Le personnage principal des *Aubes* est la foule qui se meut en désordre et obéit aveuglément à toutes les impulsions. Pourtant le héros Jacques Hérénius, le tribun qui s'oppose à la foule pour la maîtriser et pour faire son bonheur, est le tribun-type. Il a la générosité, le courage, l'éloquence, la foi en ses idées, la foi en soi et toutes ces qualités qui désignent les grands tribuns de toujours et de partout. Chaque moine du *Cloître* a pour mission de personnifier une idée et un sentiment. Celui-ci est le traditionnaliste à la foi simple ; celui-là est le novateur qui entend se servir de Dieu et que Dieu lui serve ; cet autre est le mystique effréné ; celui-là est le jaloux, et celui-là le simple scrupuleux... Ils ont des noms qui les numérotent et les distinguent ; ils ne sont pas des hommes. Ai-je besoin de vous dire que Fray Bernardo et que Fray Hiéronimo, dans *Philippe II*, ne sont pas des moines inquisiteurs : ils sont l'inquisiteur,

ils sont l'inquisition elle-même... Et les femmes ? Les femmes paraissent à peine dans l'œuvre dramatique de Verhæren ; deux seulement : Claire, femme du tribun Hérénius dans *les Aubes* ; la comtessse de Clermont, maîtresse de don Carlos dans *Philippe II*. Il semble que Verhæren ait voulu symboliser en elles, la femme d'aujourd'hui, telle qu'il la souhaite. Toutes deux, l'une, silhouette vaguement esquissée, l'autre dessinée plus profondément, toutes deux sont sœurs de la femme que le poète chante dans *les Heures claires* et dans *les Heures d'après-midi*. Elles ont, en leur amour, la tendresse et la bonté. Elles conseillent, elles encouragent, elles soutiennent. Elles ont la grâce discrète du sourire qui vient du cœur, cette grâce si douce à l'homme. Elles ont l'héroïsme des sacrifices. Qu'elles quelles soient, Verhæren les peint identiques, comme la femme idéale... Héros, héroïnes de drames ! imaginations et rêves de poète !

Du moins, l'action emporte-t-elle dans le mouvement indispensable du drame ces imaginations et ces rêves ? *Les Aubes* ne sont qu'une succession de scènes sombres et grandioses à peine liées. Dans *le Cloître*, dans *Philippe, II*, qui tendent à être des drames, et que Verhæren a composés pour le théâtre, les effets dramatiques sont heurtés et saccadés, et surtout, le drame en lui-même est élémentaire et sec. Chaque situation inspire lyriquement le lyrique, mais non dramatiquement le dramaturge. Verhæren est gêné par l'action même qu'il combine. Il s'en débarrasse par des coups de théâtre soudains et violents excessivement. Et les moyens dramatiques pour lesquels il dépense toute son ingéniosité d'homme de théâtre, ne laissent pas d'être ingénus. Philippe II, suggestionné par les moines, est enclin

à croire que son fils Carlos le trahit. La comtesse de Clermont, maîtresse de Carlos, est interrogée astucieusement — astuce un peu naïve — par un moine inquisiteur, qui n'est peut-être pas le Grand Inquisiteur, mais qui certainement est un très grand inquisiteur. Elle avoue, sans le vouloir, qu'elle a, avec la complicité de Carlos, fait fuir la marquise d'Amboise venue catholique en Espagne et partie hérétique. Fray Bernardo copie l'interrogatoire. Carlos arrive brusquement. Fray Bernardo s'en va avec hâte. Il oublie l'interrogatoire sur un pupitre. Carlos, marchant à pas pressés dans la chambre où le roi son père le regarde et déjà l'interroge, voit l'interrogatoire, le lit... De là, une scène pathétique entre le père et le fils — et le meurtre du fils. Évidemment. Et après tout, même un représentant du saint-office peut oublier un interrogatoire sur un pupitre. Mais Verhæren ne nous convainc pas et sa ruse de dramaturge nous paraît assez puérile. Le poète lyrique, qui écrit des drames, n'a pas l'invention et l'habileté dramatiques de Rostand qui pourrait écrire des poèmes lyriques...

Verhæren, donc, est incapable de modifier, dans ses drames, ses habitudes de composition. Son lyrisme torrentueux semble incompatible avec une composition méthodique. Dans les drames, l'incompatibilité s'accuse et le style même souligne encore l'incompatibilité... Verhæren écrit ses drames, partie prose, partie vers. Shakespeare lui avait donné l'exemple. Shakespeare faisait ce qu'il voulait. Il est mort. A lire les drames de Verhæren, on distingue difficilement pourquoi tel passage est en prose, et tel autre en vers. Il y a des « récitatifs » d'opéras-comiques ou d'opéras. La prose est-elle le récitatif des drames lyriques ? Non pas, car, à

mainte reprise, la prose est aussi poétique que le vers, et on se demande pourquoi... oui, on se le demande et on ne se répond pas.

Au surplus, les vers sont constamment impatients d'être lyriques. Dans *les Aubes*, les héros s'interrompent systématiquement d'agir pour chanter. C'est Hérénius, le tribun, qui parle comme faisait Victor Hugo quand il ne prononçait pas de discours, mais écrivait ses poèmes :

Oh ! l'âpre vie éclatante et rebelle
Que j'ai vécue et soufferte, comme elle
M'est aujourd'hui repos, gloire, clarté !
Comme je me sens grand sur ce monde dompté
Et ressurgi par mes seules forces humaines.
Dire qu'il a fallu qu'un métayer des plaines
Naquît, pour procréer un enfant — moi —
Qui largement, avec ses mains, avec ses doigts,
Avec ses dents, saisit à la gorge les lois,
Et terrassât le vieil orgueil des pouvoirs rouges.
. . . .

Dans *le Cloître*, les moines s'entretiennent comme s'entretiennent les poètes lorsque la Muse les visite. Le prieur dit au moine populaire :

Vous êtes un porteur de torches devant Dieu.
Vous perforez de grands chemins de feu
L'infini d'ombre.

Le prieur demande au moine coupable et assailli de remords qui, pour avouer publiquement sa faute, rappelle un crime analogue au sien et un criminel semblable à lui :

Cet homme a-t-il voulu, ainsi que vous,
Entrer au cloître et fervemment, à deux genoux,
Battre de sa prière incessante la porte
Des paradis fermés ?

Le moine repentant reprend judicieusement, mais lyriquement :

. . . . Qu'importe !
C'est depuis hier que je vois clair à coups d'éclairs
En moi-même...

Et quand il sent sa puissance décroître, le prieur, infatigablement lyrique, s'écrie :

L'airain de mon autorité s'est assourdi ;
Il ne résonne plus, comme jadis,
Dans le silence entier des consciences.
Mes bras sont las ; j'ai soixante-dix ans, ce soir.
Je ne puis qu'en tremblant soulever l'ostensoir
Sur la foule. La mort sonne dans ma poitrine.

Souvent ainsi. Et ne supposez pas que Verhæren s'abstienne d'être lyrique — intensément — lorsqu'il tâche de toutes ses forces à se transformer — dans *Philippe II* — en un dramaturge sobre, ferme, précis ! Don Carlos se parle à lui-même :

Dieu ! que mon corps est triste et languissant, ce soir.
Et qu'est triste aussi sur la campagne
La lumière des nuits d'Espagne.
L'Escurial rigide et noir
Jette une ombre plus sombre,
Parmi tant d'autres ombres
Que je regarde et qui me voient mourir...
Oh ! mon rêve profond, que j'ai peur d'entr'ouvrir,
Oh ! mes désirs ! chevaux cabrés dans l'or des gloires...

Et ce neurasthénique aigu multiplie ses élans lyriques à bouche que veux-tu :

Oh ! que mon corps est las et malade, ce soir !
Mon torse pâle est l'abreuvoir
Où se pressent, pour m'épuiser, les fièvres.
Le mal sournois me tient, la mort hante mes lèvres,
Mon ancienne blessure est ardente toujours.
O bien-aimée ! Oh, la clarté de nos amours
Et les gouttes de vie en tes baisers scellées !

Bref, malgré sa volonté tendue, malgré sa décision énergique d'être dramaturge et de n'être que dramaturge, Verhæren s'abandonne au lyrisme, il se laisse aller à lui-même. Et le style tout chargé d'images, tout brillant de riches couleurs, révèle le poète lyrique qui ne peut s'expulser de son œuvre dramatique...

Dessein prémédité de constituer un drame nouveau, de créer une poétique nouvelle pour les dramaturges du vers-librisme ! Allons donc ! La prose de Verhæren dans ses drames est rythmée parce que ce poète, si rude, si abrupt qu'il se plaise à être, a le sens de l'harmonie. Et le vers libre n'est point là pour excuser la prose, ni la prose pour justifier le vers libre ! Voici que Verhæren écrit, dans *Philippe II*, des vers réguliers qui sont adorables...

L'Escurial sommeille et ses jardins sont las
D'avoir été trop beaux, sous les midis de flamme.
Madrid et les clochers de Notre-Dame
Montent au loin parmi les buis et les cyprès,
Et lentement le vieux Mançanarès
Raconte à ses roseaux les légendes d'Espagne.

Et maintenant la régularité est complète. Supprimez

un hiatus criard qui déplore d'être là, et vous goûterez la pure harmonie de ces beaux alexandrins ignorants de la Belgique et des théoriciens du vers-librisme :

Viens nous aimer, Carlos, la nuit est la parure
Faite d'astres et d'or qui entoure l'amour.
Le vieux Mançanarès à ses roseaux murmure
Les légendes d'Espagne où tu luiras, un jour,
Comme un bel empereur qui s'en revint de guerre,
En clair arroi splendide, en jeune et franc maintien,
Mêlant sa grandeur pâle aux choses de naguère,
Viens nous aimer et nous ressouvenir... Viens .. Viens...

Ironie supérieure des grands poètes! On les tient pour engagés dans des écoles, pour enchaînés à des systèmes qu'ils contribuèrent à créer, et d'elle-même leur versification, obéissante seulement aux règles d'où dépend toute harmonie de la langue poétique française, se soumet, comme sans y prendre garde, à toutes les lois de la poésie traditionnelle, et un Verhæren écrit des vers que ses disciples renieraient sans doute, mais qu'ils ne peuvent pas ne pas admirer...

Libre et toute-puissante fantaisie d'un poète qui ne suit que son inspiration! Verhæren écrit des drames, et la prodigieuse luxuriance de son lyrisme incessant et incessamment débordant est démontrée une fois de plus. Si Verhæren n'est pas un grand poète dramatique, quel poète il est (1)!

(1) Verhæren a écrit une *Hélène de Sparte* encore inédite et non représentée en France, — où sa puissance dramatique s'affermit sans que sa force lyrique s'affaiblisse.

ANDRÉ RIVOIRE

Voici un poète qui ne prêche pas l'action. Il ne prêche rien du tout, encore que, parfois, il disserte. Il est en dehors de notre vie contemporaine. Il est loin, très loin de nous. Il ne regarde pas son époque. Il ne suit pas le mouvement des idées. Il n'a vu aucun des grands événements du siècle. Il ne veut rien savoir que son âme. Il s'isole. Tout serait impuissant à troubler sa solitude. Les vains bruits du monde ne sauraient parvenir jusqu'à elle, jusqu'à lui. Il aime : et cela l'occupe fort. On l'aime : et ce n'est pas une petite affaire. On ne l'aime plus : et il est extrêmement absorbé par ce grave incident. Du moins il croit qu'on ne l'aime plus ; sur quoi, il est bon de réfléchir avec un soin qui exclut naturellement, comme accessoires et futiles, toutes les autres préoccupations. André Rivoire ne considère que lui-même, écoute incessamment palpiter son cœur. C'est pour cela qu'il est poète.

On peut s'enquérir des influences littéraires. On les trouvera. Mais on a tort de les chercher. Aujourd'hui, les poètes lisent tous les vers des autres poètes. Ils re-

çoivent donc nécessairement l'empreinte des poètes avec qui ils ont le plus d'affinité. André Rivoire naquit pour être un poète du cœur. Il a lu avec prédilection tous les poètes du cœur. Ce sont les plus simples et peut-être les plus grands qu'il rappelle. Mais il n'a point voulu leur ressembler. Il n'a point voulu se souvenir de leur œuvre pour élaborer son œuvre. Son âme fait songer à leurs âmes. Il est de leur famille sentimentale. Et parce que leur âme fait songer à leurs âmes, son nom fait songer à leurs noms... Mais l'inspiration et l'art d'André Rivoire sont particulièrement sincères, indépendants de tout et tous, excepté de lui-même.

... Donc André Rivoire exprime uniquement son âme. Il est extraordinairement attentif à ses sentiments. Il ne fait rien qu'aimer.

Je n'ai vu le monde qu'à peine ;
J'ai vécu — tristesse ou bonheur —
Toute ma part de vie humaine
Sans pouvoir sortir de mon cœur.

Ce n'est pas qu'il prenne d'abord plaisir à vivre enfermé dans son cœur. Il ne s'amuse pas. Il est triste, au contraire. Il s'ennuie. Mais il est ainsi fait. Il ne résiste pas à sa nature. Il ne se révolte pas contre elle. Il se résigne doucement à aimer sans trêve.

Encore un jour perdu qui décline et s'achève,
Un jour d'attente vaine et d'oisive langueur,
Un de ces mornes jours sans désirs et sans rêve,
Où l'on vit lentement, seul, blotti dans son cœur.

Jour perdu, non, jour très occupé, très rempli d'occupations, c'est-à-dire de rêves. Le rêve est un grand travail, le plus obsédant. Faut-il pas plaindre ceux qui

ne peuvent jamais, jamais se dérober à lui, du moins le négliger, et qui ne sont pas capables de rêver à la légère, sans y prendre garde? André Rivoire est le rêveur le plus consciencieux, le plus ponctuel que je connaisse. Comment pouvons-nous rencontrer dans la fièvre de la vie contemporaine un rêveur amoureux aussi habile à ne suivre que son rêve, et avec un si doux entêtement? Qu'elles sont peu de chose les petites et plaisantes, et pourtant immenses agitations du dehors, puisque André Rivoire, qui en est le témoin, rêve encore, aime toujours! O poète exceptionnel!

Il était une fois un poète, un rêveur
Qui ne savait jamais que faire de son cœur.
On voulait bien de ses baisers, de son sourire;
Quand il aimait, on laissait faire, on laissait dire;
Les femmes se plaisaient au passe-temps léger
De le voir chaque fois se prendre et s'engager.
Elles aimaient en lui des mots et des caresses,
Et des larmes, qui font heureuses les maîtresses.
Aussi toutes, gaiement, se donnaient à loisir
Tout le temps passager d'effeuiller leur désir.
Lui, cependant, plaintif et tendre, aux genoux d'elles,
Se caressait d'espoirs crédules et fidèles;
Et toujours il était celui des deux amants
Qui croit à la douceur de ses propres serments.
Toujours on lui rendait son cœur, avec prière
De ne plus désormais regarder en arrière.
Et quand on avait pris le temps de se guérir.
On lui disait : « Voyons, il ne faut pas souffrir. »

Ce poète souffrant est donc très apte à s'analyser. Nous le reconnaissons déjà précisément. En quelques vers il nous a tout dit : mais il recommencera sa confidence.

Il la répétera en la complétant, avec des détails, beaucoup de détails, toujours les mêmes d'ailleurs, mais infiniment nuancés. Je vous assure qu'André Rivoire est un analyste incomparable de ses complications sentimentales. Mais ces complications sentimentales ne sont pas extrêmement compliquées. Elles sont fines, très fines, point si compliquées. Et puis, elles ne se traduisent jamais par des drames extérieurs. André Rivoire a beaucoup aimé : il n'a jamais agi avec violence. Figurez-vous que cet amoureux impénitent n'a tué aucune de celles qu'il aimait. Il n'a même pas pensé qu'il pût être convenable de le faire. André Rivoire n'est pas un amoureux très tragique. Il souffre, mais ses souffrances douloureuses sont assez calmes. André Rivoire n'est point emporté par une passion fougueuse. Il n'est pas un grand amoureux. Il est plutôt un grand sentimental. Et avec quelle perspicacité critique il sait l'être ! Comme il sait définir les moments de sa sensibilité !

L'amour, hôte inquiet des âmes obstinées,
L'impitoyable amour briseur de destinées,
Toujours en mal obscur de haine ou de rancœur,
Par instants, malgré nous, monte de notre cœur,
Et prêt à nous souffler des mots que rien n'efface,
Comme deux ennemis nous dresse face à face...
Mais le désir qui veille en nos corps anxieux,
Toujours, avidement, se cherche dans nos yeux,
Et les mots entre nous tombent sans violence...
Puis, nous nous reprenons aux lèvres, en silence.

Le désir et l'amour : il en sait les correspondances secrètes et comment l'un et l'autre se renforcent et se rajeunissent l'un par l'autre, ou l'un à l'autre se succèdent :

On se croyait guéri d'être crédule et tendre,
On s'efforçait d'aimer la douceur de vieillir
Et l'on sent tout à coup brûler et tressaillir
Le désir éternel qui veillait sous la cendre,
Le désir obstiné qui survit à l'amour.

Le désir et l'amour : André Rivoire détermine avec un goût scrupuleux leur puissance... Ne croyez point qu'il chante — non, il ne chante pas, il raconte, il murmure — les frémissements et les extases de l'amour sensuel. Dieu merci ! André Rivoire n'est pas un poète virginal. Mais il est un poète pur. Chacun sait que nous croupissons dans un matérialisme abject. André Rivoire est un poète essentiellement idéaliste. Cette époque est fertile en miracles.

Gaston Rageot, philosophe critique, atteste que l'œuvre d'André Rivoire est une élégie. Elle est l'élégie d'un bourgeois très distingué qui ne gémit qu'à bon escient. Il n'est pas torturé par sa douleur. Il prend même quelque plaisir à ses gémissements. Et quelle que soit l'intensité de ses souffrances sentimentales, aucune n'a pu l'empêcher de se mettre à sa table de travail pour la raconter savamment. André Rivoire est en même temps très simple et très raffiné. Il ne dissimule pas d'abord une certaine ingénuité, qui est un charme. Dans *le Songe de l'amour*, il chante gentiment, avec jeunesse, la douceur d'aimer. Il sait bien, du reste, que l'amour est fragile et qu'il est éphémère : il a l'expérience désabusée, le dégoût de la vie amoureuse. Sentiments sommaires ! Et on est sur le point de dire qu'André Rivoire ne chante ni plus ni moins que la petite chanson traditionnelle de tous les poètes de tous les siècles. Mais souvent des notations qui sont d'un poète psychologue rare :

Au loin, le silence était doux
Et douce en nos yeux la lumière;
Calme, notre désir en nous
Attendait l'heure coutumière.

Le désir et l'amour ! J'y reviens. André Rivoire m'y ramène. C'est l'une des plus précieuses originalités d'André Rivoire d'avoir su marquer avec tant de délicatesse les attitudes du désir dans l'amour. Et la délicatesse est en lui si naturelle ! Il est amoureux avec tant de minutieuses prévenances ! Il est tendre. Il est résigné. Il est triste ou mélancolique. Son âme est languissante. Son amour, pourtant vigoureux, a les pâles couleurs. Mais c'est un amour délectable, de si bonne qualité ! Il est d'autant plus sympathique qu'il est plus traversé ou plus dédaigné.

André Rivoire a l'air de beaucoup souffrir. Ne nous hâtons pas de nous apitoyer sans mesure : André Rivoire exagère des sentiments et des malheurs qui ne dépassent nullement les sentiments qu'un homme de bien peut éprouver et les malheurs qu'il peut supporter. Sa mélancolie, qui est incurable, est assez contente d'elle-même. Elle a lieu d'être satisfaite, car elle s'exprime en très beaux vers appropriés. J'admire ce poète qui fait incident de tout. Il serait très heureux en amour qu'il ne se plaindrait pas moins. C'est une fatalité de sa nature. Il faut qu'il module des plaintes harmonieuses. Il est fait pour la souffrance sentimentale. Il s'accommode d'elle. Il s'accommode à elle. Il vit avec elle paisiblement. Et il analyse. Et il a même des silences qui sont merveilleusement éloquents. Il raconte volontiers ses silences. Telle menue mésaventure lui advint de sa maîtresse. Il demeura stupide. Il ne dit

rien alors. Mais c'est tout une histoire. Il la raconte maintenant avec une déconcertante précision psychologique et avec une complaisance!... Au vrai, est-ce qu'il ne se force pas un peu pour souffrir infatigablement des infatigables caprices des femmes aimées? Son œuvre est un hommage exquis à la femme. D'elle il supporte tout et c'est lui qui a l'air de demander pardon! Peut-être André Rivoire n'est-il si humble que parce qu'il se sent supérieur. Il est tellement psychologue !

Rien ne me plaît mieux que cette volonté arrêtée de se soumettre comme un esclave observateur à la faiblesse féminine! Aussi je ne veux pas rechercher s'il y a un roman dans les livres d'André Rivoire. Son premier livre, *les Vierges*, paraît un exercice de jeune poète qui s'essaie, mais qui ira vers la perfection. Il débute avec, comme passeport à la frontière des lettres, la préface classique de Sully-Prudhomme. Combien plus attentive, cependant! Et ce livre est un peu loin de la réalité. Il n'est pas très plein. Beaucoup de développements. Des motifs. Des lis, des abeilles, des roses. Et comme des ressouvenirs des poètes qui ne sont plus. Est-ce que je me trompe? Le jeune poète André Rivoire devait lire les poèmes de Paul Bourget... Que es œuvres passent vite, mon Dieu !

Pàle et lente, si pàle en sa robe d'été,
Si lente en ses langueurs, oh ! si pàle et si lente,
Elle va promenant sa douleur nonchalante
Par les prés sans parfum, sous le ciel sans clarté.

Mais parfois il y a déjà des notations subtiles d'une sensualité quasiment mystique — celle même d'André Rivoire — qui annoncent l'auteur du *Songe de l'amour*

et du *Chemin de l'oubli*. C'est la naissance du désir et de l'amour.

Sous les platanes frais bercés de nonchalance,
Et de qui l'ombre au loin bleuit les sables d'or,
En son vol souple et lent dont la caresse endort,
Au fond du parc heureux le hamac se balance.
On dirait qu'un frisson passe en l'air effleuré.
La vierge a les yeux clos d'un si tendre délice,
Qu'elle penche la tête en un sourire et glisse
Aux bras mystérieux que lui tend l'espéré.
Las de scander sans fin son rythme monotone,
Le hamac s'alanguit, s'arrête; et doucement
S'éveillant de son rêve en un trouble charmant,
La vierge ouvre les yeux, se voit seule, et s'étonne.

Que d'aveux dans ces vers discrets ! Poésie de la plus insinuante discrétion vraiment ! Là se prépare l'analyste ému du cœur qui souffrira beaucoup de ses amours, tout en se sachant quelque gré de sa souffrance !

Naturellement ou systématiquement, il n'a rien voulu être que le poète du cœur ! C'est merveille que ce poète si sensible ne soit point un poète de la nature. Il envie — de haut — ceux qui le sont. Mais s'il y a des paysages en ses livres, ils ne seront que des paysages sentimentaux. Tout est considéré par rapport à son état d'âme :

J'ai tant de rêve au cœur en ce matin joyeux,
Que la petite chambre en est tout agrandie.
Un horizon de plaine immense est dans mes yeux,
Et ma pensée est comme une abeille étourdie.

Tous les titres de ses poèmes sont des titres psychologiques, indiquant bien ses tendances : *Complainte*, *Espoir secret*, *Nocturnes*, *Fin d'amour*, *Recommence-*

ments, Baisers, Rancunes, Larmes, Tendresses, Clairvoyance, Rajeunissement, Expérience, Jour perdu, Déclin, Désir muet, Prudence, Délivrance. Et si le retour au pays natal lui suggère quelques paysages intimes, il verra moins la nature elle-même qu'il ne mesurera l'influence exercée par elle sur son cœur...

Cependant, André Rivoire a beau prendre au sérieux l'amour, parfois il sourit, comme malgré lui. Mais ses sourires ne sont pas fréquents. Ils ne sont que des instants de repos entre ses souffrances. Espérons donc qu'André Rivoire continuera à souffrir pour notre joie ! Il souffre harmonieusement. Il écrit ses vers avec gravité. En eux entrent beaucoup de méditations. Aussi la forme est-elle pleine et réfléchie. Oh ! il ne fait pas ses vers nonchalamment. Il est endolori, mais scrupuleux. Pas d'élans, pas de « phrases », des mots lourds de sentiments, et bien enchaînés. Tous portent. Poésie trop surveillée peut-être. Point de négligences. Pas assez de négligences ! S'il veut être familier, il risque d'être guindé. Mais il sait exprimer les sentiments les plus fins avec une noblesse douce, et précise et forte. Sa poésie musicale est si émouvante ! Je dis que ce poète, qui sait les ressources innombrables de la poésie traditionnelle et n'en veut point d'autres, qui connaît les richesses inépuisables du vocabulaire classique et n'en veut point d'autres, je dis que ce poète est émouvant... Cela suffit à le distinguer de tant de poètes qui ont de l'adresse ou de la rouerie, et ne parlent point au cœur. Il émeut parce qu'il est ému. Et il est un des poètes qui peuvent être le plus chers à ceux qui entreprennent de l'aimer. Il est un compagnon attendri de toute vie sentimentale... Heureux, trois fois heureux et privilégiés ceux qui ont eu le loisir d'éprouver des souffrances

comme les siennes, aussi patientes, aussi distinguées, aussi conscientes d'elles-mêmes ! Pour eux, André Rivoire est certainement un très grand poète. Son beau chant leur va jusqu'à l'âme, et ils ne s'aperçoivent pas que l'air languissant est un peu monotone.



Comment donc ce poète discret, nuancé, d'une réserve si prenante, s'est-il jeté soudain dans le tumulte tintamarresque du théâtre? D'abord, la scène attire tous les hommes qui font métier d'écrire au début du vingtième siècle. Et personne ne peut se flatter de résister à son attrait invincible... Ensuite, André Rivoire s'exerçait doucement à la composition dramatique. Sagement, patiemment, il s'essayait. Ses petits poèmes, même lorsqu'ils ne sont que des drames d'âme, sont ordonnés avec un soin extrême de composition. Puis il écrivait le conte de *Berthe aux Grands Pieds* qui est une suite de tableaux presque distribués pour le théâtre. Il écrivait, enfin, *Il était une bergère* ; et c'était déjà une petite pièce de théâtre, tout à fait. Aussi bien, lorsqu'André Rivoire donna *le Bon Roi Dagobert*, son œuvre inattendue, si légère et facile en dépit de son importance, étonna les lettrés, plus prompts que les autres à s'étonner de tout, mais apparut franchement délicieuse. Elle reste telle. Peut-on se reprendre après l'avoir entendue, après l'avoir lue? Je ne sais. Du moins il faut savoir, d'abord, ne point bouder son plaisir surtout lorsque ce plaisir est aimable et délicat, surtout lorsque ce plaisir est nouveau et comme imprévu. Enfin, voici un poète qui nous charme au théâtre, sans nous rappe-

ler infailliblement Banville! Et Rivoire a eu du mérite, de l'héroïsme à dégager subitement pour la scène sa propre personnalité, son originalité véritable; car son premier exercice dramatique, *Il était une bergère*... est banvillesque au plus haut degré... Simple conte de fées et de reines... Un berger dans les bois aime une bergère. La princesse surprend leur amour. Elle veut, par caprice de princesse solitaire, se faire aimer du berger. Elle y réussit, puisque la fée sa marraine lui a donné le pouvoir de réaliser, grâce à un anneau magique, les trois premiers vœux qu'elle formulera. Mais bientôt elle rend au berger la liberté de son cœur:

— Tu me parles d'amour avec des mains glacées!
— C'est que le vent du soir est venu les saisir.
— Non, c'est que ton amour est fait de mon désir;
C'est moi seule qui t'aime, hélas! Toute parole
Qui monte de ton cœur, c'est que je te la vole!
Libre, tu ne m'as pas choisie et ce n'est pas
Vers moi que t'entraînait la gaieté de tes pas.
Quand je t'ai supplié, tu me fuyais! Le charme
Qui maintenant vers moi t'incline et te désarme,
Je sais trop que ton cœur ne l'a pas souhaité
Et que tes yeux tout seuls n'aimaient pas ma beauté.
Tu me parles d'amour et je voudrais te croire;
Mais c'est moi maintenant qu'attriste ma victoire.
Les mots que tu me dis, je les reconnais bien:
Ils passent par ton cœur, mais ils sortent du mien.

Et si André Rivoire recommence à la manière de Banville les couplets que Banville chanta infatigablement sur l'amour, la jeunesse, le bonheur et les fleurs, déjà André Rivoire se manifeste lui-même avec de l'attendrissement dans sa fantaisie et je ne sais quelle intimité mélancolique dans sa grâce...

Mais je dois, c'est indispensable, conter maintenant l'histoire de ce bon roi Dagobert, qui ne ressemble pas du tout au bon roi Dagobert de l'histoire...

Le roi Dagobert qu'André Rivoire inventa est un jeune homme distrait, qui va où sa fantaisie le pousse. Il chasse. Il s'égare dans les forêts. Il a l'air de penser à quelque chose. Il ne pense à rien. Il est heureux peut-être. Toujours est-il qu'il aime, sans attacher d'importance à ses amours, toutes les femmes qu'il rencontre. Or, on va le marier avec une princesse d'Espagne, et, le matin même de ses noces, il est parti pour la chasse. La fiancée arrive avec un grand cortège. Personne n'est là pour la recevoir. Le ministre Éloi s'explique comme il peut, c'est-à-dire assez mal. Mais heureusement la fiancée a résolu d'être de bonne humeur, car elle aime un cousin demeuré en Espagne. Elle n'épouse que contre son gré le roi Dagobert. Elle est enchantée de son absence, qui lui semble un bon présage. Dagobert arrive soudain et s'excuse avec beaucoup de désinvolture de son oubli et de son retard. La fiancée espagnole trouve Dagobert bien petit. Pour l'entraîner au mariage, l'ingénieux ministre Éloi lui certifie qu'elle n'aura pas besoin, étant la reine, de devenir la femme vraiment de Dagobert.

En effet, il combine un stratagème que l'éclairage électrique rendrait malaisé de nos jours. Il persuade à Dagobert qu'il ne doit aimer sa femme — un oracle l'exige — que dans l'obscurité et sans la regarder jamais. Dagobert accepte assez distraitement les ordres de cet oracle. Nanthilde, la petite esclave qui adore ce roi singulier, remplacera donc la reine pendant la nuit. Dagobert est frivole et volage. Vraisemblablement, il se lassera au bout de deux ou trois jours. Alors il répu-

diera la reine qui pourra très honorablement repartir pour l'Espagne et retrouver son cousin.

Or, Dagobert se laisse prendre aux ardentes caresses de la petite esclave amoureuse Nanthilde, et il se met à l'aimer, croyant pour tout de bon, croyant honnêtement aimer la reine. La reine se sent devenir jalouse de cette remplaçante que n'a pas prévue le moraliste Brieux. Elle veut, elle-même, devenir la femme de son mari. Quelle affaire ! Mais Éloi, encore que ministre, est bon philosophe ; il compte que l'amour et le hasard peuvent arranger bien des choses. La nuit est tombée. Voici que dans la chambre nuptiale est enfermée la reine. Nanthilde y parvient un peu arbitrairement, mais fort à propos. Dagobert s'approche des deux femmes tour à tour. Il reste indifférent quand il tient la reine en ses bras. Mais lorsque l'ombre favorable lui fait saisir Nanthilde, il s'émeut et il dit joliment son amour. Soudain, un rayon de lune éclaire la chambre. Dagobert voit les deux femmes. Il s'irrite, il s'indigne. Il répudie la reine. Il ordonne de pendre Nanthilde. Éloi la cache dans un couvent. La guerre est déclarée entre Dagobert et le père de sa femme répudiée. Une bataille a lieu dans les environs du couvent. Dagobert, vainqueur, retrouve Nanthilde et l'épouse.

Simple histoire, si vous voulez, gentiment, invraisemblable, mais d'une fantaisie si amusante ! On dit qu'il y a là des héros et des procédés d'opérette. On dit que la substitution des deux femmes a déjà servi dans une opérette intitulée : *le Jour et la Nuit*. Qu'importe tout cela, si l'art de l'écrivain renouvelle ce que nous connaissons ou croyons connaître !

N'est-il pas visible surtout qu'André Rivoire, inventeur modeste d'intrigues dramatiques, a simplement déve-

loppé, dans *le Bon Roi Dagobert*, la substitution, ébauchée dans *Berthe aux Grands Pieds*, de la serve Alix à la fille infortunée de Flores et de Blanchefleur ! Faisons reproche seulement à André Rivoire d'avoir manqué de confiance en ses propres inventions. Il avait créé un ministre Éloi, charmant de bon sens, d'indulgence, de souriante philosophie, de prudence habile et active ; au dernier acte, il l'a abandonné pour le remplacer par une ganache comique. Mais qu'importe le reste ? Possible qu'André Rivoire se soit souvenu des opérettes de jadis, et on sent bien que le ravissant poète qu'il est n'est jamais emporté par une imagination dramatique extrêmement fougueuse.

Sachons retenir que ce pur analyste du cœur, qui soudain se métamorphose en poète dramatique, ne nous émeut pas surtout par ses dons de dramaturge, mais spécialement par ses dons de poète....

Cependant, il a su constituer un drame intéressant, riche en péripéties inattendues, très variées et telles que l'attention n'a pas le loisir de se distraire de l'œuvre elle-même. Il a peiné parfois, et j'admets qu'il n'ait point improvisé toutes ses combinaisons théâtrales avec précipitation ; j'admets, s'il vous plaît, que son invention fut laborieuse. Qu'importe, si elle fut heureuse ! Et on ne peut se dissimuler qu'elle le fut constamment.

Souvenirs d'opérette ! Eh ! je le veux bien. Mais d'où vient donc que les bouffonneries des opérettes, où l'on mordernisait les temps antiques, nous paraissent aujourd'hui si lamentables et si mornes et nous donnent une si piètre idée de l'esprit du second Empire ? C'est que ces farces cocasses et grotesques étaient là pour elles-mêmes, et devaient se suffire. D'où vient que *le Bon Roi Dagobert*, qui, par endroits, les rappelle

superficiellement, nous enchante par sa gaieté, par sa jeunesse et par sa grâce ? C'est qu'ici le fond de l'histoire n'est point tout dans l'œuvre et qu'il retrouve une originalité, inattendue peut-être, mais d'autant plus attrayante, parce qu'un véritable écrivain est intervenu, un véritable écrivain qui est un poète ! Avez-vous jamais vu, aperçu, entrevu la moindre poésie dans les opérettes platement joyeuses que l'on s'obstine à citer encore ? Non. Eh bien ! si l'on compare l'œuvre d'André Rivoire à une opérette, on la dénature systématiquement.

André Rivoire a seulement continué et accentué, dans *le Bon Roi Dagobert*, ce qu'il avait commencé dans *Berthe aux Grands Pieds*... Là, il contait l'aventure de cette pauvre fille du roi Flores et de la reine Blanchefleur, qui vint en France pour épouser le roi Pépin le Bref. Une serve ambitieuse et hardie, dont le visage ressemblait au sien, se substitua à Berthe dans le lit de Pépin. Elle fut reine. Berthe, condamnée à périr dans la forêt du Mans, fut abandonnée, par les sergents chargés de la mettre à mort, aux mains de bûcherons. Dix ans après, la reine Blanchefleur vint en France, découvrit la fraude, et Berthe prit tardivement sa place royale au conjugal lit. La légende de *Berthe aux Grands Pieds* semble être pour André Rivoire une satire de l'amour, amour conjugal, amour filial, amour maternel. Il raille, il raille, rien que par sa manière allègre de conter. Oncques ne vit-on André Rivoire aussi joyeux. Au reste, cette légende apprêtée et simple, contée avec un archaïsme et un modernisme outranciers, est amusante en son ironie... Mais si André Rivoire a caricaturé un peu en ses enluminures ces héros familiers des temps anciens, il ne les a point entachés de vulgarité. Il a jugé

que nous ne pouvions plus avoir aujourd'hui la simplicité nécessaire pour rapporter sans sourire les aventures et surtout les mésaventures de ces personnages que l'histoire n'a pas entièrement arrachés de la légende... Il a exagéré, en artiste littéraire narquois, le contraste entre leur simplicité exquise et notre complication sceptique. Il s'est joué d'eux avec une sorte d'affectueuse bonhomie. Il badine de tout son cœur avec eux. Il ne les a point dégradés : il en a fait de menus fantoches, de petites marionnettes touchantes, en qui vibrent des sentiments éternels... Ainsi a-t-il fait du bon Dagobert.

L'œuvre d'André Rivoire est une fantaisie et c'est une fantaisie de poète. Elle n'a guère de contact avec la basse réalité. Le plus gracieux idéalisme l'anime tout entière. C'est la poésie qui se mêle à tout, qui embellit les êtres et les choses, fait resplendir et palpiter la nature. Et le bon roi Dagobert chante l'amour. Et l'éternelle chanson a toute la fraîcheur et tout le parfum de sa nouveauté. Fraîcheur et parfum qui semblent émaner de l'œuvre même, parce que le poète est sincère et parce qu'il n'obéit qu'à son inspiration agréablement souveraine... Il n'introduit pas des couplets factices, il suit simplement le mouvement naturel de son âme ou plutôt de l'âme aimable de ses héros.

Et c'est l'éternelle chanson d'amour, modulée sur des airs rajeunis, plus doux, plus pénétrants et plus fins. Car, même au théâtre, André Rivoire ne peut pas se contenter de ce lyrisme sentimental, superficiel et radieux jusque dans les larmes, en lequel s'épanche la verve intarissable de Banville. Il analyse encore, et avec une sûreté légère, les mélanges savoureux du sentiment et de la sensualité, de l'amour et du désir.

Oui, quand elle est là, sur mon cœur, invisible,
C'est quelque chose en moi de tendre, de paisible,
Quelque chose à la fois de grave et d'ingénu
Qu'avant cet amour-là je n'avais pas connu.
Quand je m'en ressouviens je n'ai pas d'autre envie
Que de vivre très lentement toute ma vie
Prisonnier pour toujours de ses bras, de sa voix.

Et encore :

Je t'aimerai toujours !... Tu verras, tu verras !...
Je suis comme un enfant que son bonheur étonne.
Avant toi, changer même était si monotone !
Mais toi, toi, je vivrais mille ans sans épuiser
La changeante douceur de ton même baiser !...
Je t'aime !

Et c'est l'éternelle chanson d'amour ! Mais oui, l'éternelle chanson qui n'est jamais surannée, sa gaieté, sa tristesse, son insouciance et ses angoisses ou seulement sa mélancolie ! Nous trouvons toute la diversité de l'amour dans la diversité des personnages. Ici, le bon roi Dagobert qui aime allégrement et ne souffre qu'un instant à peine. Encore son penchant à vivre dans l'idéal le délivre-t-il de toute souffrance profonde ! Et cette création du roi Dagobert est d'une originalité rare... Là, Nanthilde passionnément amoureuse et douloureuse autant qu'on le veut. Là encore, la petite reine malgré elle, enfant ingénue et cependant avisée, tout à coup frémissante, inquiète, impétueuse et vindicative parce que la jalousie la possède, la jalousie qui n'est qu'une caricature de l'amour, et les situations sont audacieuses peut-être, mais l'auteur met partout la mesure, le tact, le bon goût du poète. Nul libertinage : la liberté, rien que la liberté légère du poète qui suit l'évolution des

sentiments que sa fantaisie suscite dans un monde qui malheureusement n'est pas tout à fait notre monde, mais qui a cependant, grâce à Dieu, quelque relation avec le nôtre.

La fantaisie ne va pas sans esprit. Celle d'André Rivoire est infiniment spirituelle. Et que nous devons savoir gré à ce poète de nous avoir débarrassés de cet esprit toujours facile, souvent vulgaire, qui n'est que jeu de rimes. Le sien est de la gaîté qui s'épanouit. On peut être d'humeur atrabilaire et n'y point résister, si l'on a le sens de la finesse littéraire...

Au surplus, le style soutient cette œuvre tout entière. J'entends cette correction harmonieuse qui fait que rien ne choque dans une création dont tous les éléments pourraient se heurter ! J'entends aussi la connaissance de la pure langue française et l'art de s'en servir avec une élégante personnalité... Le style, dit-on, n'est point indispensable au théâtre. J'atteste qu'il n'est pas non plus incompatible avec lui. Et j'en donne la preuve. Que serait l'ouvrage d'André Rivoire grossièrement écrit ? Tel quel, il est un délice. Otez sa distinction intellectuelle et morale que la forme traduit avec la plus fidèle exactitude... la séduction disparaît comme elle. André Rivoire écrit avec une grâce attentive... Et de cette grâce incomparable son œuvre demeure imprégnée.

Ah ! que l'on fasse toutes les objections ! L'œuvre d'André Rivoire nous retient parce qu'elle nous repose du théâtre « mufle » et aussi du théâtre facile, improvisé, qui plaît un instant par surprise, mais que l'actualité emporte justement. Elle est exquise en sa loyauté sans contrainte. Elle est une fleur embaumée de la sociabilité française, si j'ose employer de trop hardies métaphores. Elle témoigne que dans notre brutale civi-

lisation contemporaine nous n'avons pas perdu notre aptitude à dire finement les choses.

Décidément, cette œuvre est révélatrice. Elle nous révèle non pas un auteur dramatique extraordinairement ingénieux, — et cependant comme la composition du *Bon Roi Dagobert* est serrée, comme les scènes en sont bien éclairées, et comme l'émotion y est habilement distribuée ! — mais elle nous révèle un excellent poète dramatique... L'habitude de l'analyse sentimentale peut incliner André Rivoire à la comédie psychologique. Mais s'il persévère dans la fantaisie poétique, il est qualifié pour nous donner des œuvres de vérité et de simplicité, dont la fantaisie même sera toujours très près de la vie, dont les personnages, parlant la langue la plus naturelle, laisseront apparaître ce qu'il y a en eux de général et d'essentiellement humain, — des œuvres classiques d'inspiration et de style, les œuvres que nous attendons et que nous demandons.

EDMOND ROSTAND

... Bref, nous sommes partis de Victor Hugo pour arriver jusqu'à Edmond Rostand et nous n'avons pas quitté Hugo tout à fait.

Il est de notoriété publique dans l'univers qu'Edmond Rostand est un grand auteur dramatique français. On convient même que Rostand n'est pas seulement une de nos gloires, mais qu'il est encore une de nos richesses nationales. Rostand est une partie de ce patrimoine dont il est parlé dans les toasts officiels, vous savez, celui que se transmettent les générations... Quand même on ne goûterait pas sa littérature, ce serait un devoir patriotique d'en admirer l'auteur... Et, enfin, comme on dit ailleurs, c'est un bonheur pour moi de remplir ce devoir... Rostand nous est un sujet exceptionnel d'orgueil. Nous lui sommes reconnaissants d'avoir écrit, d'écrire encore, de nous faire attendre des œuvres qui ne seront pas moins belles que celles dont il nous gratifia déjà; nous lui savons gré de ce qu'il vit, de ce qu'il est poète, de ce qu'il est Français... Edmond Rostand est donc le moins méconnu des écrivains d'au-

jourd'hui. Situation privilégiée et dangereuse. Elle serait ridicule, en notre âge de critique, si Rostand n'avait un talent éclatant sans être fragile, s'il ne possédait tous les dons nécessaires pour que sa suprématie soit durable, s'il n'était à peu de chose près un dramaturge extraordinaire comme sa gloire.

Cette gloire, Rostand la conquit non par un progrès continu, mais en réalité malgré ses premières œuvres et par un coup soudain du sort ou, si vous voulez, par une soudaine inspiration de génie. Génie facile et clair, et ample, génie qui le destina immédiatement aux acclamations de la foule, génie que l'on peut appeler populaire, puisqu'on sait bien qu'au théâtre le peuple est constitué par la masse des petits ou grands bourgeois. Développant en *Cyrano de Bergerac* les qualités mêmes qui étincellent en ses premiers ouvrages, Rostand, néanmoins, brisait le cercle restreint des cénacles où, après *les Romanesques*, *la Princesse lointaine* et *la Samaritaine* l'avaient jusqu'alors enfermé. Il cessait de solliciter l'hommage quintessencié de quelques-uns, et celui de tous, simple et fort, venait à lui.

Dès d'abord, Rostand fut accaparé par les snobs indiscrets qui gagnaient quelque chose à se reconnaître en lui. Il risquait d'être étouffé par leurs pernicieux embrassements. Rostand manqua même de succomber sous leur enthousiasme délétère. Lui qui devait être, un jour, le successeur des grands dramaturges, lui, il faillit passer pour un disciple de Jean Lorrain ou de Catulle Mendès ! Ah ! il y avait beaucoup de jeunesse dans *la Princesse lointaine* ; et ce mélange d'histoires médiévales et de rudimentaires idées modernes et de primitifs sentiments contemporains était un peu factice ! Mais là-dessus ou tout à travers, quelle veine poé-

tique filtrait délicieusement, limpide et pure ou mêlée seulement de quelques scories scintillantes au soleil ! Pourtant, les snobs s'enorgueillirent d'admirer plus que personne au monde ces affectations si peu communes et ces mièvreries si distinguées. Ils firent de *la Princesse lointaine* leur œuvre de prédilection. Et que c'était fin, et précieux et rare ! Puis, *la Samaritaine* les jeta dans des transports d'exaltation. Ses grâces un peu fardées, ses fautes de goût équivoques et jolies les ravirent. Et Jésus-Christ de la Bodinière, jeune premier et bel esprit, fut vraiment leur dieu... C'est alors que Rostand pouvait être compromis par ses admirateurs. La foule maintenant va le libérer d'eux. Il écrit *Cyrano de Bergerac* et soudain le voilà délivré du snobisme tyrannique des coteries, pour être emporté par le grand snobisme universel. Et celui-ci n'est point despotique. La bourgeoisie crée le triomphe de *Cyrano de Bergerac*, et ce triomphe, même si on prétend injustement l'attribuer à d'autres motifs qu'à l'œuvre elle-même, ce triomphe, il n'est pas possible de ne pas le comprendre, il n'est pas possible de ne pas l'expliquer.

Le sujet sentimental et si convenable l'imposait presque. Spectacle qui pouvait être vu en famille ! Et tant de vie avec tant d'honnêteté morale ! Du charme et de la sécurité : inégalable mélange ! Ah ! ravissement de voir ce bon héros sublime et badin, Cyrano, accomplir tant d'exploits, congrûment amoureux et tromper ses tristesses par tant de vers fougueusement éloquents ! Ah ! joie de voir cet homme généreux et spirituel se consoler — par un sacrifice héroïquement adorné de beaux vers — se consoler de son malheur insupportable à un cœur vraiment sensible et fier ! Ah !

délices de suivre les prouesses d'ailleurs illusoires de cet amour platonique et rhétoricien ! Ah ! satisfaction de constater le respect de ce chevalier disert et grave pour la femme qu'il aime !

Chevalier, il l'est de toutes façons. Et Cyrano plut à la foule par la générosité traditionnelle de sa bravoure et parce qu'une démocratie dont tous les fils sont soldats, parce qu'une bourgeoisie dont chaque famille possède un fils lieutenant devaient être transportées d'aise par ce noble exemple d'aspirations superbes et de hautes vertus que les temps passés communiquent au temps présent.

Et puis, nous étions accablés, aux théâtres, d'œuvres infiniment parisiennes que multipliaient quelques carterons d'écrivains s'imitant les uns les autres avec une servilité toute provinciale, se copiant, se plagiant comme font entre eux les élégants et les beaux esprits de petite ville. Nous étions surchargés d'études psychologiques où maints auteurs fort impersonnels vulgarisaient le pédantisme scolaire de Paul Bourget. Rostand eut la hardiesse, reprenant la tradition réelle de notre littérature nationale, de donner à tous ce que tous désiraient inconsciemment. Partout, on nous saturait de la philosophie scandinave ou russe, profonde et trouble. Partout nous étions victimes de je ne sais quelle poésie brumeuse, incohérente et barbare importée chez nous par des émigrés yankees ou bas-danubiens. On a beaucoup parlé alors des brouillards du Nord et des cauchemars du symbolisme. On a bien fait. Rostand eut la franche audace de déverser en cascades ruisselantes des vers joyeux et vivants, des vers braves et tumultueux, des vers de cape et d'épée, agressivement clairs et ironiquement lumineux, abondants, coulants,

torrentueux, des vers tout variés d'images colorées qui recevaient leur vie de la vie même des personnages et semblaient multiplier à leur tour l'intensité de vie de tous ces héros, magnifiques et sachant parler enfin un français sans complication. Et la scène française était toute ragaillardie.

*
* *

Possible que les circonstances aient enflé le succès de *Cyrano de Bergerac* : mais les circonstances ne peuvent faire quelque chose de rien. Ah ! c'est un grand privilège pour un auteur que d'élire entre tous un sujet d'une incontestable opportunité patriotique et sociale, nationale si vous voulez. Henri de Bornier prouva que ce seul privilège suffit à assurer pendant longtemps une popularité glorieuse. Rostand mérita bien la fortune d'Henri de Bornier, n'est-ce pas ! Il eut ce bonheur de faire un poème vaillant à l'heure où la France était timide. Il eut d'autres bonheurs encore parce qu'il eut d'autres talents. Et, sans doute, c'est une marque de génie, que de pourvoir en outre ses œuvres — ainsi fit Rostand pour *Cyrano* — de toutes les opportunités littéraires... Si la France vibra tout entière, c'est parce qu'elle avait bonne envie de vibrer, c'est aussi parce que l'œuvre était capable de soutenir sa fièvre. Et l'étroit accord, l'accord profond du poète et des vagues aspirations publiques qui soudain prenaient conscience d'elles-mêmes et se reconnaissaient et se précisaient dans son ouvrage, cet accord était d'autant plus digne d'admiration que Rostand l'avait réalisé par la souplesse même de son plaisant génie. Des *Romanesques* jusqu'à

Chantecler, Rostand nous émerveille par son effort puissant et libre de renouvellement. Il est un et divers. Nous le retrouvons toujours et toujours il étonne par je ne sais quelle attrayante nouveauté d'invention et d'imagination. S'il a pu un jour forcer violemment la gloire et comme la mettre à mal, la gloire ne dut pas être suprise autant qu'on pourrait le croire. En son essor rapide et fier et généreux, le poète dramatique devait nécessairement l'atteindre, qui la cherchait par les chemins les plus différents et par des chemins toujours enchantés. Et quelle séduction active dépensée pour la retenir ! Chacune de ses œuvres est comme une prouesse, et par chacun de ses efforts il nous entraîne à une découverte imprévue et, en dépit qu'on en ait, éblouissante. Il est le plus spontané des poètes et le plus volontaire des dramaturges. Nul poète dramatique n'excelle à choisir des sujets d'une variété plus heureuse ! Le dramaturge le veut obstinément et le lyrique se plie avec grâce aux exigences du dramaturge.



Tous les mondes revivent tour à tour, brillants de radieuses couleurs !

Voici Percinet et Sylvette, berger et bergère plus Watteau que nature, enfants romanesques, mais amoureux. Ils s'aiment dans un parc que divise un mur où grimpent le lierre et les roses. Ils se croient séparés par la haine de leurs familles. Ils s'aiment d'autant mieux pour cela. Vanités des vanités ! Illusions de la jeunesse et chimères de l'amour ! Les parents ennemis Pasquinot et Bergamin, sont les meilleurs amis qui

soient sur terre. Et les Montaigus ne trouvent plus de Capulets. Mieux, ils ont dès longtemps résolu l'union par le mariage des Capulets avec les Montaigus. Mais ils ont redouté les effets du romanesque et que leurs enfants ne jugeassent trop simple ce bonheur bourgeois. Ils ont simulé une haine, fertile en combinaisons aimables et compliquant l'amour d'un facile héroïsme. Ils imaginent des stratagèmes ingénieux et superflus. Un spadassin dans les prix doux enlève Sylvette. Percinet ne peut moins faire que de le transpercer d'outre en outre. Mais la réalité l'emporte bientôt sur le rêve. Et il est avéré que Percinet n'a transpercé personne et que Sylvette n'a été enlevée par personne. Du moins la réalité a son charme aussi, et puisque les romanesques Sylvette et Percinet s'aiment simplement, ils se peuvent, quittant tout romanesque, simplement épouser. Du conte bleu ils retomberont dans la vie grise. Mais ils garderont de bons souvenirs d'exaltation romanesque et poétique :

Des costumes clairs, des rimes légères,
L'Amour, dans un parc, jouant du flûteau...
Un florianesque et fol quintetto,
Des brouilles... d'ailleurs toutes passagères,
Des coups de soleil, des rayons lunaires,
Un bon spadassin en joyeux manteau...
Un repos naïf des pièces amères,
Un peu de musique, un peu de Watteau,
Un spectacle honnête et qui finit tôt,
Un vieux mur fleuri, deux amants, deux pères...
Des costumes clairs, des rimes légères !

Puérilité exquise en trois actes longuets ! Qu'elle est belle en sa couronne de poétiques fleurs ! Œuvre bril-

lante et facile, d'une rhétorique aisée, d'une imagination rayonnante de grâce, même en ses charmantes banalités. On dirait un de ces tableaux que les critiques d'art font métier de dédaigner parce que la lithographie s'acharne à les reproduire à et les répandre. Mais comme ce tableau est fait pour plaire à la bourgeoisie sentimentale et à la jeune fille dont on a annoncé les fiançailles récemment ! Et comme il exprime donc des sentiments généraux, des aspirations universelles!

Le décor change. Avec un sujet nouveau, Edmond Rostand se renouvelle tout entier, mais persiste à exprimer ces sentiments généraux, ces aspirations universelles. Il étire en vers dramatiques la jolie légende (1)

(1) La légende a procuré à maint poète dramatique des sujets d'inspiration, — ou en tout cas des sujets de pièces.

Armand Silvestre, poète panthéiste et, au surplus, poète parnassien, auteur des *Contes grassouillets*, des *Histoires gauloises*, de *la Chemise à travers les âges*, etc., a répandu, avec le concours d'Eugène Morand, sa poésie dans *Grisélidis*, mystère en trois actes par quoi il fut prouvé, à l'usage des spectateurs du Théâtre-Français, que les femmes ne trompent jamais leurs maris et qu'une existence pure est l'unique chemin qui mène au paradis.

— Jean Lorrain a écrit sous l'inspiration de Leconte de Lisle et Tennyson, sous l'obsession, dit-il lui-même, des Mantagna, des Carpaccio, des Gustave Moreau, un théâtre qu'il qualifie féerique, lyrique, épique et légendaire, mais qu'il a bien raison de ne pas qualifier dramatique. *Brocéliande*, *Yanthis*, *Eunoïa* : drames pareils à des tapisseries anciennes, laines et soies, où les minutieux artistes du seizième siècle brodaient, dans les forêts bleuâtres, assises au milieu de fleurs rigides, des princesses à licornes et des dames en tennis, pareils à tout cela, oui, mais drames, non... du moins contes de rêves et de chimères (avec dans *Eunoïa* un émouvant symbole), contes négligemment composés, mais écrits agréablement par un poète capricieux.

— Camille de Sainte-Croix, auteur d'*Armide et Gildis*, a accompli le plus honorablement du monde cette entreprise inattendue d'emprunter à la légende une pièce « faite selon notre conception

de *la Princesse lointaine.* Jolie légende qui est de l'histoire, et de l'histoire française. Rostand sait qu'on trouve dans l'histoire de France des trésors de grâce et de poésie. Il puise à ces sources inépuisables. Il y avait alors des troubadours caressants, qui étaient de gentils diseurs d'amour. Parmi eux, de hautes dames et de puissants seigneurs, allant dans les castels et dans les cours d'amour, accompagnés d'acrobates et du jongleur qui joue de la lyre. Parmi eux, Geoffroy Rudel, prince de Blaye. Il aima Mélissent, princesse de Tripoli, que l'empereur grec Manuel, son fiancé, délaissa en 1162. Mélissent devint pieuse par déception. Et les pèlerins vantaient à travers le monde sa beauté égale à sa vertu. Geoffroy Rudel ne connaissait pas Mélissent. Mais il était poète : il la chanta. Il se croisa ensuite, espérant voir sa dame et comparer le modèle au portrait. Durant le voyage, il tomba malade, vit la princesse lointaine et mourut. Mélissent entra dans un couvent...

d'un grand théâtre populaire permettant de représenter largement de somptueuses allégories historiques ou mystiques, faisant pénétrer dans l'âme des foules des idées de justice, de progrès, de paix et de noble bonté avec un effort constant vers une combinaison aussi radieusement pittoresque que possible de tous les centres lyriques et plastiques propres à ôter à nos utiles propagandes tout caractère pénible et morose de prêches arides et sombres... Camille de Sainte-Croix a donc précisé dans le mythe d'Armide et Gildis le conflit de l'amour humain et de l'orgueil humain se disputant le règne du monde, a donc montré l'erreur de l'orgueil créant de vains héros meurtriers, haineux, acharnés à des œuvres stériles de vaillance brutale et croyant servir les plus nobles causes en les ensanglantant, a donc montré « la gloire de l'amour créant par des œuvres de bonté et d'harmonie la beauté, la joie et la sérénité d'un avenir de fraternité refoulant dans l'ombre du passé les fantômes de fausses vertus, de vaillances creuses et de néfastes abnégations ». L'idée n'est point banale : l'œuvre a de la puissance et de la noblesse.

Cette histoire est du temps jadis ; elle est de tous les temps. Uhland, Henri Heine, Swinburne, Carducci l'ont narrée tour à tour. Rostand la recueille et la rajeunit. C'est à peine s'il la complique d'un esthétisme d'ailleurs un peu sommaire, d'une perversité d'ailleurs un peu rudimentaire. Il enjolive le mélancolique symbolisme de la légende ; il ne le gâte point, et l'idéal reste l'idéal, encore que la princesse lointaine Mélissent ait commencé par tromper, d'une façon tout à fait terrestre, le troubadour héroïquement errant, avec Bertrand d'Allamanon, son meilleur ami. Oui, le symbole demeure tout entier des aspirations de l'homme vers l'idéal dont il s'éprend, satisfait de mourir pour l'atteindre, et de l'atteindre en mourant, et de mourir pourvu qu'il l'atteigne. Rostand, il est vrai, raffine ce symbole. Geoffroy Rudel, avant de trépasser, se lamente sur le sort de ces malheureux qui meurent sans avoir vu leur princesse lointaine. Et Mélissent lui répond judicieusement :

Combien aussi l'ont trop tôt vue, et trop longtemps,
Et ne meurent qu'après les jours désenchantants !
Oh ! mieux vaut repartir aussitôt qu'on arrive
Que de te voir fanée, nouveauté de la rive !
Mon étreinte est pour toi d'une telle douceur
Parce que l'étrangère est encore dans la sœur !
Tu n'auras pas connu cette tristesse grise
De l'idole avec qui l'on se familiarise.
Je garde du lointain, par lequel je te plus ;
Et tes yeux se fermant pour ne se rouvrir plus,
Tu me verrais toujours sans ombre à ma lumière,
Pour la première fois, toujours pour la première !

Écho des âmes désabusées ! L'esprit critique du dix-neuvième siècle a passé par là ! Et il appert de ces

déclarations que mieux vaut ne point trop approcher de l'idéal. Mais Rostand, en modernisant et en précisant le symbole, lui conserve son ampleur, sa généralité, son universalité !

Le décor change. Rostand, cette fois, est remonté à la légende impérissable. Jésus devient son héros. Jésus est assis sur la margelle du puits de Jacob. Il bénit Samarie devant ses disciples qui momentanément se dispersent, et de loin il aperçoit venir la jolie Samaritaine.

Que de beauté mon père a mis sur ces Hébreux !
J'entends tinter les grands bracelets des chevilles.
Voici bien, ô Jacob, le geste dont tes filles
Savent, en avançant d'un pas jamais trop prompt.
Soutenir noblement l'amphore sur leur front.
Elles vont, avec un sourire taciturne.
Et leur forme s'ajoute à la forme de l'urne :
Et tout leur corps n'est plus qu'un vase svelte auquel
Le bras levé dessine une anse sur le ciel.

Jésus demande à boire à la Samaritaine qui s'appelle Photine. Mais un Juif ne peut boire de l'eau d'un puits samaritain. Photine refuse de pencher son urne. Jésus lui parle alors d'une autre soif qui la dévore et que seul il peut calmer, puisqu'il possède l'eau de vérité. Photine est en extase ; elle reconnaît le Messie et l'adore. Puis elle va prêcher la religion de Jésus. Elle entraîne à sa voix charmante les hommes, naturellement. Elle convertit aussi les courtisanes et même les matrones. Enfin elle amène à Jésus la foule croyante et adorante. Jésus guérit les infirmes, rend la vue aux aveugles, rend l'ouïe aux sourds; et tous s'unissent à la prière de Photine et tournent leurs âmes au ciel. Le règne de

Jésus commence. Il commence, et voilà symbolisé encore par le poète dramatique le besoin d'idéal qui assiège tous les humains. Rostand, certes, nous élève moins vers l'idéal que Jésus propose qu'il n'abaisse cet idéal vers nous. Jésus s'accommode volontiers de nos tendances, et s'accommode à nos goûts. Il se fait à plaisir notre contemporain. Il est d'un âge ami des femmes et admirateur de Renan. Il devient un apôtre langoureux et sceptique. Il assimile complaisamment beauté et pureté, prière et amour.

Comme l'amour de moi vient habiter toujours
Les cœurs qu'ont préparés de terrestres amours,
Il prend ce qu'il y trouve, il se ressert des choses ;
Il fait d'autres bouquets avec les mêmes roses...
. . . .
Ne crois donc pas que ta chanson me scandalise ;
Un cœur que je surprends ne peut, dans sa surprise,
Se reconnaître assez pour inventer un chant :
Mais il se trouble ; il dit dans son trouble touchant
N'importe quel fragment de chanson coutumière ;
Et la chanson d'amour devient une prière.

Et puis, Jésus est bien bon. Il est d'une indulgence extrêmement conciliante. Il ne tient pas opiniâtrement au dogme. Son sourire qui rassure ne laisse pas d'inquiéter... Mais comme Rostand le rapproche aimablement de nos âmes désemparées ! D'autres seront plus scrupuleusement exigeants et demanderont à leur Dieu plus de raideur austère, une plus impérieuse direction. Mais à ce symbole de douceur et d'aménité divines et humaines tout ensemble, quel être de moyenne sensibilité et d'imagination moyenne se flattera de demeurer insensible !

Le décor change. Rostand quitte la légende, dont tant de peuples ont fait leur légende. Il revient à l'histoire qui est notre histoire. Et tous nous sommes convoqués, une fois de plus, à reconnaître notre esprit et notre cœur dans l'ardent éblouissement de la poésie qui ne veut qu'agrandir et embellir la réalité ! Les sources de l'œuvre de Rostand sont toujours larges et profondes. Après *les Romanesques*, *la Princesse lointaine*, *la Samaritaine*, *Cyrano de Bergerac !* Prodigieuse métamorphose ! Rostand l'accomplit en se jouant, mais il puise à même la vie française la noblesse et l'héroïsme dont son nouvel ouvrage est empanaché.

Cyrano de Bergerac, en sa belle jactance, trouble la représentation de la *Clorise* à l'hôtel de Bourgogne, interdit à Montfleury de jouer, bouscule les fâcheux, blesse, dans un duel qu'admire d'Artagnan, le vicomte ami du duc de Guiche, et, poète autant que matamore, s'enhardit plus que jamais dans sa fière et ombrageuse indépendance, et s'enthousiasme parce que sa cousine Roxane lui donne un rendez-vous pour le lendemain en la boutique du rôtisseur-pâtissier Ragueneau. Cyrano y va donc, ayant passé sa nuit à combattre seul contre cent spadassins, près de la porte de Nesle. Il arrive. Les poètes mangent, cependant que Ragueneau dit ses vers. Roxane, hélas ! Roxane confie à Cyrano son amour. Elle aime, mais peut-on aimer Cyrano, dont le grand nez fait la laideur bouffonne ? Elle aime Christian de Neuvillette, depuis la veille camarade de Cyrano aux Cadets de Gascogne. Cyrano sera le confident de Roxane, le confident généreux et désespéré. Il lui sera permis de pleurer silencieusement, — mais il protégera Christian... Il le protégera. Il l'ai-

dera. Christian est beau, mais il est sot. Roxane est amoureuse, mais elle est précieuse. Elle veut qu'on lui parle d'amour en termes délicats et quintes senciés. Christian ne sait qu'aimer et se taire. Cyrano parlera pour Christian. Sous le balcon de Roxane, la nuit, Cyrano crie sa passion :

> ..... Certes, ce sentiment
> Qui m'envahit, terrible et jaloux, c'est vraiment
> De l'amour — il en a toute la fureur triste !
> De l'amour, — et pourtant il n'est pas égoïste !
> Ah ! que pour ton bonheur je donnerais le mien,
> Quand même tu devrais n'en savoir jamais rien,
> S'il se pouvait, parfois, que de loin j'entendisse
> Rire un peu le bonheur né de mon sacrifice !

Il dit, et Roxane donne à Christian un baiser. Plus que chevaleresque, plus que magnanime, héroïque, sublime, surhumain, Cyrano favorise, contre les desseins du duc de Guiche, fort épris de la jolie Roxane, le mariage de Roxane et de Christian. Mais il faut partir à la guerre. Les cadets de Gascogne sont envoyés sur l'heure au siège d'Arras, et le mariage de Roxane et de Christian reste un mariage blanc. Désormais, Cyrano écrira pour Christian. Il écrit de telles lettres que Roxane grisée, vient au camp.

> ..... Je lisais, je relisais, je défaillais,
> J'étais à toi. Chacun de ces petits feuillets
> Était comme un pétale envolé de ton âme.

Et Roxane s'est prise à aimer Christian non plus pour la beauté qu'il possède, mais pour l'esprit que Cyrano lui prête. Elle est venue crier à Christian son amour qu'un autre aviva : et voici que Christian meurt

d'un premier coup de mousquet. Cyrano se jette au combat :

J'ai deux morts à venger : Christian et mon bonheur !

Quinze ans après ! Roxane pleure au couvent des Dames-de-la-Croix. Elle porte encore le deuil de Christian. Cyrano est souvent près d'elle, et avec Cyrano Roxane parle de Christian. Aujourd'hui Cyrano est en retard. Il a été blessé dans une embûche. Il vient quand même. Il mourra tout à l'heure... Il mourra le jour où Roxane saura enfin que ce confident fut le véritable et profond amoureux d'elle, le jour où Molière fait jouer *Scapin*, *Scapin* pour lequel il a pris une scène à Cyrano de Bergerac.

..... Oui, ma vie
Ce fut d'être celui qui souffle — et qu'on oublie !
... Vous souvient-il des soirs où Christian vous parla
Sous le balcon ? Eh bien ! toute ma vie est là.
Pendant que je restais en bas dans l'ombre noire,
D'autres montaient cueillir le baiser de la gloire !
C'est justice, et j'approuve au seuil de mon tombeau :
Molière a du génie et Christian était beau !

Mais, en mourant, Cyrano jette une invective suprême à ses ennemis ; le mensonge, les compromis, les préjugés, les lâchetés, la sottise... et il meurt, emportant son panache intact, il meurt héroïque exaspérément.

Ainsi que ne ferait-on pas pour son idéal quand on est Cyrano, quand on est Français. Car Cyrano est le Français magnifique et charmant. Rostand l'a rencontré dans la vie brillante et mouvementée du dix-septième siècle, infatigable bretteur, matamore en littérature

comme à la taverne, terriblement indépendant, hardi dans ses idées jusqu'au fanatisme, libertin disant son fait à Dieu, et d'ailleurs d'une sentimentalité fade et d'une galanterie quintessenciée, exubérant et fantasque, impatient des orgueilleux et des maîtres, protecteur infatigable des faibles, tumultueusement et superbement bon. Rostand l'a rencontré et la biographie hétéroclite du vrai Savinien de Cyrano Bergerac lui a fourni les éléments de son œuvre, où pourtant une imagination formidable s'épanche. Mais lui, le poète, a su communiquer à ce héros de fantaisie éperdue une vérité durable; il a donné à cet être hétéroclite et bizarre une signification profonde : il a rattaché les exploits de Cyrano à son amour, tout-puissant excitateur des énergies éblouissantes... Cyrano est devenu un être impersonnel, il a résumé en lui l'humanité que le sentiment épure et que la passion emporte. Est-il donc un homme, en effet, que l'amour n'élève pas au-dessus de lui-même et des hommes !

Le décor change ! Après l'amour, certitude qui exalte, le doute, incertitude qui affaiblit. Après l'action irrésistible et frénétique, l'insurmontable incapacité d'agir. Le sujet de *l'Aiglon*, puisé encore à la source française, est aussi différent que possible du sujet de *Cyrano*, puisqu'il fait avec lui un contraste complet : il n'est ni moins beau, ni moins vaste. Le véritable aiglon était une assez pauvre bête supportant aisément sa cage. Rostand fait du Fils de l'Homme, un jeune héros poitrinaire, indécis, incapable d'action mais non pas incapable de beaux élans vers l'action. Cet « Hamlet blanc », emprisonné dans les plaisirs à Vienne étudie cependant contre le gré de Metternich, l'épopée impériale. Il semble s'amuser ; et sa mère ne songe qu'à s'amuser.

Quand on dit à Marie-Louise : le général, elle répond : Neipperg. Mais, lui, il souffre, il espère. Il n'ose, cependant, conspirer encore. Il ne se sent pas assez sûr de soi. Il est trop faible pour être empereur. Il se venge par des insolences épiques contre ses geôliers. Cependant, il s'abandonne aux suggestions de la comtésse Camerata, de Thérèse de Forget, du vieux grognard toujours jeune et toujours effroyablement badin Flambeau. Il arrache à l'empereur d'Autriche, son grand-père, la promesse de le rétablir sur le trône de France. Metternich survient, qui détruit tout. Alors l'Aiglon s'envole. Le complot se développe dans le mouvement tourbillonnant d'un bal masqué. Rendez-vous dans la plaine de Wagram. Mais les conspirateurs sont découverts. Et le duc de Reichstadt, accablé par la vision tragique des morts de Wagram, accepte son destin. Il en meurt.

Et l'Histoire d'ailleurs ne se souviendra pas
Du prince que brûlaient toutes les grandes fièvres...
Mais elle reverra dans sa voiture aux chèvres
L'enfant au col brodé qui, rose, grave et blond,
Tient le globe du monde ainsi qu'un gros ballon.

En vain, Edmond Rostand a-t-il protesté qu'il avait voulu seulement raconter une histoire émouvante, la plus émouvante histoire :

Grand Dieu ! ce n'est pas une cause
Que j'attaque ou que je défends...
Et ceci n'est pas autre chose
Que l'histoire d'un pauvre enfant.

C'est du moins l'histoire de tout homme qui, enchaîné par sa vie, ne peut atteindre son rêve. Le duc de Reis-

chstadt subit le mal du siècle, et Chateaubriand reconnaîtrait en lui un frère de René. Mais il est mieux encore ; et, d'une façon plus générale, il est le symbole de l'être faible, impuissant à réaliser ses aspirations, mais ne se résignant pas à abandonner son idéal et mourant de ne pouvoir l'approcher.

Le décor change, et c'est *Chantecler* !

Chantecler veille et règne sur la basse-cour où s'agitent paisiblement les animaux domestiques. Tous l'admirent, tous, excepté le merle sceptique et railleur, plus méchant encore que malin, et plus jaloux que spirituel. Le coq puissant et débonnaire supporte volontiers les facétieuses plaisanteries de ce merle qui l'admire sans doute, puisqu'il s'occupe toujours de lui. Mais le bon chien Patou ne comprend pas l'ironie, le merle lui est donc insupportable. Il le devine envieux et prêt à toutes les actions mauvaises en haine de la supériorité du coq. Prends garde, Chantecler ! Chantecler dédaigne avec indulgence, lorsque une faisane d'or, qu'un chasseur poursuivait, se réfugie dans la cour. Chantecler la regarde avec une curiosité sympathique. Mais la faisane est enfant de Bohême qui n'a jamais connu de lois... Elle n'aimera qu'un oiseau libre. Déjà reine en cette cour, elle accepte d'honorer de sa présence le five o'clock de la pintade. Chantecler ira par désir de revoir un matin la faisane d'or : il ira par amour.

Cependant la nuit tombe et les oiseaux nocturnes complotent la perte de Chantecler, leur ennemi parce qu'il est noble et beau, leur ennemi parce qu'il dissipe les ténèbres, leur ennemi parce qu'il appelle la lumière, et parce que la lumière obéit à son appel. Demain, Chantecler ira chez la pintade, un coq de combat lui

cherchera querelle et d'un coup d'éperon le tuera.

Or Chantecler arrive dans la nuit. La faisane le suit parce qu'elle s'est prise à l'aimer en le sentant menacé. Chantecler méprise ces ennemis sombres et lâches. Il a le moyen de les faire fuir. Il a son secret — le secret de sa force invincible. Ce secret, la faisane veut le connaître. Chantecler, amoureux, donc faible, va le dire. Ce secret ! c'est lui, c'est Chantecler qui par son chant fait lever le soleil, c'est Chantecler qui à chaque aube excite la terre et les hommes à la vie, au travail ! En effet, devant la faisane émerveillée, Chantecler chante et peu à peu se lève l'aurore. Il chante encore et maintenant sur les collines et sur les vallons reposés resplendit la féconde lumière du jour !

Chantecler est sincère. Il croit en sa puissance, il croit en lui. Mais le merle caché a tout entendu, a tout vu. Il raille agréablement Chantecler sur son habileté à duper les crédules faisanes. Ah ! le tour est joli, et la fanfaronade du coq est d'une rare ingéniosité. Faire lever le soleil ! L'invention est décidément d'une hâblerie mirifique. Chantecler s'inquiète ! Et quoi ? se serait-il attribué une fausse puissance... Pour se prouver à lui-même qu'il ne se trompe pas sur sa force réelle, il court au-devant de ses ennemis chez la pintade...

Il les trouve tous, le paon au snobisme agressif, les coqs de luxe, d'espèce étrange, de forme bizarre, de plume baroque, et les autres veules, stupides et flagorneurs. Chantecler ne leur dissimule pas son mépris. Il se dresse en face d'eux, simple et franc, droit et hardi. Il les protège même contre l'épervier qui plane et que le seul regard de Chantecler peut éloigner. Il les protège et subit orgueilleusement leurs viles insultes.

Et vainqueur du coq de combat, il exprime avec vi-

rulence son dégoût au paon prétentieux et sot, et même au merle qui a trop d'esprit et pas assez de cœur, trop d'ironie et pas assez d'enthousiasme, et qui est toujours prêt à une mauvaise action si elle lui permet un bon mot. Et Chantecler secoue la poussière de ses sandales sur cette foule inconsistante et vaine et il part afin de vivre avec la faisane d'une vie libre dans la forêt.

Il est heureux dans la forêt. Pourtant il se souvient de son calme petit royaume de la ferme. Et la faisane ne lui pardonne pas de se souvenir ainsi... Mais les crapauds apportent leur hommage à Chantecler, car ils détestent le rossignol et son chant. Et voilà que le rossignol chante. Et Chantecler admire parce que Chantecler aime la beauté plus que tout. Hélas! un braconnier tue soudain le rossignol... Un autre rossignol plus loin recommence le chant suave et sublime. Chantecler alors retrouve sa fierté dans sa mélancolie. Et il s'exalte par le sentiment de sa noble mission. La faisane au contraire rêve de l'asservir par l'amour. Pour l'avoir tout entier à elle, en esclavage, elle veut lui ôter toute sa foi en lui-même et tout son orgueil du devoir incessamment rempli. Enjôleuse et perfide, elle lui dissimule par ses manèges, que l'heure est venue de chanter, et Chantecler s'endort bercé par sa douceur traîtresse. Quand il s'éveille le soleil brille !... Chantecler s'enorgueillisait donc d'une illusoire puissance ! O triste désillusion, ô déception douloureuse entre toutes ! Perdre ses raisons de vivre... Mais non, il n'a point perdu toutes ses raisons de vivre. Les mirages de l'idéal se sont seuls dissipés. L'idéal reste : c'est la tâche, modeste mais bienfaisante, accomplie quotidiennement. Chantecler rentre à la ferme pour agir utilement et sagement.

Un chasseur embusqué le menace. La faisane déjà repentante de sa cruauté maligne, et reprise par l'amour parce que l'amour la fuit, la faisane s'offre en victime. Elle volète aux regards du chasseur qui manque Chantecler... Elle est prise au piège. Tant pis ! Elle sera heureuse de vivre domestiquée dans la ferme, ayant perdu sa coquetterie tyrannique et funeste, avec la liberté ; aimant enfin d'un amour épuré par le dévouement et par le sacrifice... Et Chantecler revenu à la vérité, lance vers le ciel amical un appel vainqueur.

Admirable profusion de symboles ! Tous les personnages de *Chantecler* sont des allégories vivantes et il semble que Edmond Rostand ait voulu réunir en cette œuvre toutes les magnifiques leçons d'énergie active que recèlent ses autres œuvres. Là tous les sentiments généreux toutes les aspirations universelles de l'humanité se rencontrent, se confrontent et s'affrontent. Chacun de ces animaux parmi la foule indécise, fléchissante et mouvante, toute en sursauts éphémères et contradictoires chacun de ses animaux représente un type humain d'une éternelle vérité. Chacun d'eux est le soutien faible et mol, hypocrite et menteur, à moins qu'il ne soit l'adversaire inconscient ou tortueux de l'être qui doit dominer.

Le bon chien Patou a une sensibilité généreuse. Son humilité même lui a donné une sûre clairvoyance, le sens des dangers qui menacent l'homme d'action. Il est donc pour l'homme d'action l'auxiliaire vigilant, mais subalterne et qui a subi en dépit de son âme brave l'empreinte de l'esclavage... Le hibou est l'infatigable envieux qui, dans son ombre, insulte à toutes les lumières ; le paon est le vaniteux incapable qui ne veut imposer sa supériorité qu'en l'affirmant et croit se dis-

tinguer en se singularisant ; la pintade est la sotte glorieuse, superficielle et frivole dont les suffrages ne vont qu'au succès bruyant et qui est bien empêchée de discerner la valeur des suffrages et la qualité des succès, c'est l'inepte mondaine de toutes les sociétés et de tous les temps... Mais l'homme d'action bienfaisante a d'autres ennemis plus formidables à vaincre !

Le merle : être prodigieusement intelligent, mais d'un scepticisme qui stérilise son intelligence. Sa causticité pourrait être utile, car la critique ironique éclaire et guide, mais elle tourne au dénigrement fait pour annihiler tous les efforts et pour dissuader chacun de l'effort, parce que ayant un sens exact des réalités, le merle reste terre à terre parce qu'il manque du courage et de la noblesse morales. Et il est d'autant plus enclin à affaiblir par ses suggestions sournoises l'homme d'action généreuse, qu'il est plus prompt à comprendre mieux et, trop faible pour l'imiter, à détester davantage le poète qui s'épanouit en Chantecler. Mais Chantecler dont il importune et dont il énerve déjà la vaillance, se redresse victorieux et lui inflige une dure leçon :

N'ayant pris au moineau que son truc et son tic,
Tu n'es qu'un sous-farceur et qu'un vice-loustic
Dans ton gros habit noir, tu refais en moins juste
Les tours du clown divin dont tu n'es que l'Auguste
Tu nous ressers les vieux pyrrhonismes jobards
Pauvre petit oiseau qui croit qu'il nous épate
En venant réciter sa nouvelle à la patte !

. . . .

Tu veux imiter le moineau ? Mais sa blague
N'est pas une prudence, un art de rester vague,
Un élégant moyen de n'avoir pas d'avis :
Il a toujours des yeux furieux ou ravis.

Et veux-tu, maintenant, la clef d'or qui remonte
Comme un joujou charmant, sa blague jeune et prompte ?
Le veux-tu le secret par quoi ce camelot
Sait nous cambrioler le cœur avec un mot,
De sorte qu'il n'est rien, à lui, qu'on ne pardonne ?
« Le voulez-vous ?... Un sou ! Deux sous ! Non je le donne !
Demandez le secret du moineau de Paris ! »
C'est que ses cris railleurs sont des cris attendris,
C'est qu'il est libre et fier, c'est qu'il croit, c'est qu'il aime.

. . . .

Mais vous qui sans gaieté parce que sans amour,
Vous êtes figuré que la mauvaise humour
Peut remplacer la bonne humeur, et qu'on détrône
Le Pierrot lorsqu'on n'est qu'un singe qui rit jaune,
Et que nous confondons, ô lourdauds sautillants,
Vos mots d'esprit, qui sont des éteignoirs brillants,
Avec ces traits du cœur qui sont des étincelles
Vous pouvez vous fouiller si vous avez des ailes !...

La faisane surtout lui est pernicieuse : la faisane, c'est-à-dire la femme, insatiablement dominatrice, faite pour ruiner l'effort de l'homme. Écarlate et dorée, la faisane resplendit de beauté. Elle est éblouissante et mystérieuse. D'où vient-elle ? De la forêt lointaine où l'existence est libre. Ivre d'indépendance, elle attire au péril inutile. Elle a l'âme aventurière. Elle est le hasard dans la vie ordonnée de l'homme... Elle bouleverse son cours harmonieux en y apportant les ravages de la passion qui détourne d'agir. Elle est exigeante, même si elle aime. Elle se croit docile et tendre, elle est égoïste effroyablement. Elle ne cède rien ; il faut que l'être qui l'aime cède tout. Elle demeure inassouvie jusqu'au bout... Ainsi le poète condamne les ruses déprimantes de l'éternel féminin. Mais il a voulu que la femme fût enfin maîtrisée. La grandeur de l'homme lui en impose,

alors que l'homme trouve dans le chagrin de ses illusions perdues, une force nouvelle pour agir efficacement. La femme maléfique, la femme, « fatalité » de l'homme, comme disait Michelet, se rachète par la bonté...

Et Chantecler! Chantecler, c'est Cyrano, Cyrano gaulois, gascon, français, Cyrano de tous les siècles et même du vingtième siècle, Cyrano de toutes les provinces, de toutes les provinces et même de Paris. Chantecler, c'est l'homme aux prises avec la vie, la vivant avec une sereine allégresse, la dominant parce qu'il lui assigne un noble but. Chantecler esprit droit, cœur vaste, honnêteté exaltée et embellie par le culte de l'idéal. Chantecler est ainsi parce qu'il a toutes les qualités françaises traditionnelles. Ses inspirations sont nettes, ses intentions sont généreuses, ses actes sont purs. Intelligence qui conduit une puissance. Puissance qui s'épanche pour une domination favorable à tous ceux qui s'y soumettent sans s'apercevoir qu'ils la subissent! Chantecler n'est pas seulement l'artiste créateur appelé à vaincre, pour imposer son œuvre, les obstacles extérieurs à lui : incompréhension, snobisme, malveillance de la foule ou des cénacles, — les obstacles qui proviennent de ses défaillances même : illusion, découragement, amour divertissant et débilitant. Chantecler est cela, mais il est bien plus encore. Largement symbolique, il est le représentant d'une race, il est le héros de notre race. Il rassemble en son individualité surhumaine la saine simplicité, l'ardente sincérité, la perspicacité judicieuse, la généreuse loyauté intellectuelle et morale, la prédilection pour tout ce qui est clair et franc, l'orgueil d'être utile et la gloire d'être bon, la belle humeur, émanation néces-

saire des belles âmes, l'optimisme continuellement vivifié par la certitude de l'utilité et de la bonté de son action parmi les hommes... Chantecler est ainsi parce qu'il reste fidèlement et profondément attaché au sol.

Je ne chante jamais que lorsque mes huit griffes
Ont trouvé, sarclant l'herbe et sarclant des cailloux
La place où je parviens jusqu'au tuf noir et roux !
Alors mis en contact avec la bonne terre,
Je chante... et c'est déjà la moitié du mystère,
Faisane, la moitié du secret de mon chant
Qui n'est pas de ces chants qu'on chante en les cherchant,
Mais qu'on reçoit du sol natal, comme une sève,
Et l'heure où cette sève en moi surtout s'élève
L'heure où j'ai du génie, enfin, où j'en suis sûr.
C'est l'heure où l'aube hésite au bord du ciel obscur.
Alors plein d'un frisson de feuilles et de tiges,
Qui se prolonge jusqu'au bout de mes rémiges,
Je me sens nécessaire, et j'accentue encor
Ma cambrure de trompe et ma courbe de cor.
La terre parle en moi comme dans une conque
Et je deviens, cessant d'être un oiseau quelconque,
Le porte-voix en quelque sorte officiel
Par quoi le cri du sol s'échappe vers le ciel.

Mais Chantecler a pu, dans la fièvre de son idéalisme s'exagérer sa puissance, avoir tellement foi en soi qu'il a cru que l'horizon lui obéissait et que son chant faisait lever le soleil. Il l'a pu, et sa grandiose erreur était généreuse encore. La leçon des faits le rappelle à la sagesse ; Chantecler retrouve la raison aisée et souriante qui est le fond de notre esprit national. Le réalisme tempère son idéalisme. Chantecler discipliné

mais non pas désabusé, arrive à cette conclusion d'un autre poète :

> Il faut se séparer, pour penser, de la foule
> Et s'y confondre pour agir...

Retour parmi les siens, au pays, au foyer, il dépouillera sa témérité, il gardera sa fierté, il accomplira tout son devoir, l'ayant exactement mesuré, il s'acquittera avec une sérénité grave de sa tâche quotidienne qui sera plus noble d'être délibérément acceptée et à cause qu'il en connaîtra la signification cachée. Courageux, persévérant, préparé même aux injustices, il ne règne que par sa vertu. Mais ayant retrouvé ses racines, il n'est point enchaîné. Il a observé le monde, il en devine le continuel mouvement et le perpétuel progrès. Il s'attache pour se raffermir aux traditions du passé, mais il n'emprunte leur appui que pour s'élancer plus hardiment vers l'avenir !

Voilà comment ce drame d'un poète lyrique devient une sorte d'épopée nationale. *Chantecler* a voulu être au théâtre, le poème épique du génie français...

Tel est en Edmond Rostand l'auteur dramatique ! Toujours il est en quête de sujets nouveaux, et toujours il les veut plus grands, plus riches, plus pleins, unissant toute la poésie et toute la réalité de la vie humaine ! Et si puissante est sa fureur de nouveauté qu'il en arrive, s'apercevant à peine de son audace, à bouleverser dans *Chantecler* toutes les habitudes et toutes les conventions du théâtre, à faire se mouvoir sur la scène les animaux que nos vieux auteurs si pittoresquement originaux du moyen âge n'avaient pas osé y introduire et tous ces héros inattendus, personnages symboliques, allégoriques presque, vivent cependant

d'une vie individuelle intense. C'est un dramaturge, féru de nouveauté, qui les anime — un dramaturge qui n'oublie pas, au théâtre, d'être un poète !

*
* *

Un poète de théâtre !

L'habileté dramatique de Rostand émerveille. Chacun est confondu de la variété de ses dons.

Dès *les Romanesques* on est ébloui et si on convient que les deux derniers actes ne sont pas liés au premier par un lien solide et constituent une pièce autre, donc superflue, l'enchaînement alerte et léger des péripéties menues de l'intrigue plaît par sa sûreté et par sa facilité même, et le dialogue coule, fuse, jaillit, frémit avec la spontanéité délicieuse et l'inexprimable agrément que le sujet comporte ou impose, et voilà réalisée l'adaptation complète des moyens à l'inspiration et il est prouvé que celui qui écrivit cette pièce toute ruisselante de jeunesse est un dramaturge né... Déjà il se joue des difficultés et il joue les difficultés. *La Princesse lointaine* apparaît comme une sorte de gageure. Mélodie, mélopée, symphonie d'amour, tout ce qu'il vous plaira. Subtilité allongée et accentuée pour troubadours esthètes ! Melissinde n'entreprend-elle pas de se regarder vivre, d'observer toutes les petites oscillations délicates de son esprit et de son cœur, et d'exercer sur elle-même sa psychologie raffinée ! Elle ne sera donc point une héroïne vivement dramatique et peut-être que le drame avancera avec la même lenteur que la nef de Geoffroy Rudel sur la mer tempétueuse. En effet, la nef a bien languissamment abordé dans la rade de Tripoli la Belle. Melissinde a étiré, avec une volupté

bien nonchalante, son âme dans tous les sens... Et tout à coup Bertrand d'Allamanon se présente à la porte du palais, frappe d'estoc et de taille, blesse les gardes, tue le chevalier aux armes vertes, puis, l'épée au poing, le front sanglant, paraît sur le seuil devant la princesse reculant toujours.

Messire !... Ah !... Qu'avez-vous à me dire ?
— Des vers !

C'est une chose bien commune
De soupirer pour une
Blonde, châtaine ou brune
Maîtresse,
Lorsque brune, châtaine
Ou blonde, on l'a sans peine...
Moi, j'aime la lointaine
Princesse !

L'auteur s'est relevé soudain, et l'œuvre dramatique entière a été relevée par une prouesse. Prouesse jolie, qui révèle la plus ingénieuse invention, une ruse appliquée même, — et il est possible que le coup de théâtre soit un peu factice, mais comme il est frappé juste, et net, et fort ! — Prouesse raffinée, si j'ose dire, et apprêtée, et tout à fait dans le caractère du poème, mais il fallait être un auteur dramatique singulièrement aisé pour accomplir cette prouesse-là ! Cet auteur dramatique a l'ivresse de sa naturelle habileté ! Écrit-il *la Samaritaine*, se joint-il à la troupe importante des poètes qui, pieux ou souriants, commettent d'un ciseau actif le sacrilège de découper des pièces de théâtre dans les Évangiles, Edmond Rostand est aussitôt le plus adroit à arranger ce drame immense selon les règles accoutumées, le plus fécond en heureuses trouvailles scéniques,

et, d'instinct, il termine son épisode de la Passion par un cortège de femmes, de vieillards et d'enfants, agitant des palmes, dans l'allégresse de l'humanité régénérée. Il est poète, il est peintre tout à la fois : le regard est séduit, l'imagination enchantée. Mais il est dramaturge aussi, apte à traduire par le mouvement la signification profonde de son sujet, de son drame : la joie répandue sur le monde par la venue du Messie... Sans doute, j'entends que le sujet de *l'Aiglon* n'est pas en soi un sujet dramatique. Cet élégiaque Hamlet d'une irrésolution monotone, dont le caractère oscille sans évoluer, n'est point un héros de drame puisqu'il n'est point un homme d'action. Et il nous égare dans une conspiration un peu confuse et embarrassée. Mais si Rostand s'attarde lui-même et s'entrave dans les détails, son instinct surprenant du théâtre s'y manifeste. Mal reliés entre eux, mais attrayants, touchants, tragiques ou grandioses, les épisodes se succèdent, et si nombreux et si différents que chaque spectateur, séduit par tous, se demande s'il doit aimer mieux celui-ci ou préférer celui-là, et par exemple la leçon d'histoire que donne le roi de Rome à son précepteur d'Obénaüs, ou celle que Fanny Elssler donne au roi de Rome, ou les soldats autrichiens peints en soldats français par Flambeau, ou Marmont traître et conquis, ou la scène de la glace, ou Wagram, ou la mort !... Au reste, ils pullulent encore davantage, ces détails où s'accroche soit la curiosité, soit l'émotion, dans *Cyrano de Bergerac*, chef-d'œuvre de combinaison dramatique ! L'action va d'une marche agile, elle est ample, fournie et comme encombrée d'incidents, mais tous sont avec tant de sûreté emboîtés les uns dans les autres qu'ils paraissent tous indispensables et qu'aucun ne retarde la marche de l'action et qu'au contraire, tant

ils sont logiquement enchaînés et avec une si harmonieuse logique, tous pressent le mouvement dramatique, l'accélèrent, le précipitent en une sorte de galop vertigineux, où les spectateurs haletants sont immanquablement entraînés. Et il y a cinq actes, et nul ne ressemble à l'autre ; ils sont tous de la plus brillante diversité, et, bariolés de tons et de couleurs, s'accordent pourtant et se font valoir et se complètent. Et le héros se détache en relief, plus expressif que n'importe quel personnage de théâtre, et tous les héros subalternes ne sont point rejetés dans l'ombre ; ils sont surbordonnés, mais ont une individualité distincte et se meuvent libres et véhéments dans l'action ; et la foule qui n'est jamais la même foule : ici le public de la salle de Bourgogne, là les poètes faméliques, là les cadets de Gascogne, la foule vit de sa vie propre et accentue la vie des héros, et voici donc que cette œuvre, où la dextérité se fait naturelle, où l'artifice, innocent, où simple, la complication, est un chef-d'œuvre de composition dramatique parce que, ainsi qu'il sied, tous les éléments coopèrent à l'intensité de l'action...

Chantecler !

Innombrables, les épisodes de *Chantecler* s'engendrent et s'enchaînent et l'action doucement progresse avec l'un, avec l'autre. Et Chantecler s'achemine pas à pas, avec cette régularité que le théâtre exige, à la désillusion pathétique qui pourrait l'anéantir, mais dont il triomphera en décidant de servir désormais un idéal non pas moindre, mais plus concret, si je puis dire, et plus nettement déterminé... Cependant, l'action dramatique de Chantecler est traversée de complications qui l'encombrent plus qu'elles ne l'enrichissent. Chantecler est un Don Quichotte apostolique qui s'en va, prê-

chant d'exemple l'accomplissement joyeux du devoir parmi les hommes. Mais il s'attarde en route à combattre trop de moulins à vents et des moulins à vents trop petits... Il s'attarde en route à lutter avec des armes d'occasion des ennemis fragiles et précaires. Qu'est-ce que les petites lâchetés mondaines et qu'est-ce que les petites stupidités des coteries et des salons pour un héros de l'idéalisme? Celui-ci passe et ne daigne rien voir... Chantecler détourne la tête pour mieux regarder. Et combattant des adversaires inférieurs à lui, il tient à prouver qu'il a tous les genres d'esprit et même comme eux le plus méchant. Il confond leur mauvais goût avec mauvais goût, il écrase leur petitesse avec petitesse. Même, pour les confondre, par une satire décisive, il emploie des arguments que l'actualité lui fournit et les mots qui sont les mots du jour, mais qui ne pourront être ceux du lendemain et tels que, avant peu d'années, les commentateurs ne parviendront pas à en fixer l'insaisissable signification. Erreur de l'artiste qui inflige à son œuvre des couleurs disparates et qui se heurtent. Erreur du dramaturge qui ralentit l'action, en amusant l'attention mais en déconcertant la réflexion, et diminue son héros parce qu'il montre à l'improviste, en lui, d'inexplicables contrastes! Chantecler doit s'élever sans halte vers les sommets du lyrisme.

*
* *

En effet, Rostand, poète dramatique, de qui les dons incomparables stupéfient autant les personnes qui savent tout des lois du théâtre et les personnes qui en ignorent tout, ce dramaturge exceptionnel est essentiellement un poète lyrique. Et ce qui constitue l'originalité

d'Edmond Rostand dans l'histoire du théâtre des poètes, c'est sa conception lyrique des sujets dramatiques.

Le poète lyrique plane sur l'œuvre dramatique de Rostand : non, il est entré dans cette œuvre, et c'est lui qui la vivifie. Nous savons de quelle manière vibre le poète devant l'amour, devant la mort, devant la nature, devant la société et comment frémit son âme lorsque se répercutent en elle les frémissements du monde !

Les grands symboles, larges et simples, de ses pièces trahissent l'imagination d'un lyrique. Mais lui-même s'épanche et se répand partout. Il est le personnage qu'on ne trouve point dans la liste des personnages, mais qui emprunte tour à tour, pour se faire entendre de nous, la voix de chacun d'eux. Mais c'est le timbre même de sa voix qui résonne dans ses vers, c'est sa physionomie qui s'y peint, et nous reconnaissons aussitôt, des *Romanesques* jusqu'à l'*Aiglon*, et jusqu'à *Chantecler* le lyrique galant et précieux, impertinent et généreux, gracieux et câlin, mélancolique et mignard, enthousiaste et fier, joyeux d'aimer, de rêver et de vivre, que nous avions rencontré dans *les Musardises*.

Il est infatigable à exprimer ses sentiments. Et telle est la puissance de son expansion lyrique, que les sujets dramatiques qu'il choisit et dont le caractère a été le plus nettement déterminé par les siècles ne lui en imposent pas. L'Évangile lui-même n'empêche pas son lyrisme de se répandre sans nulle gêne, et tout à son aise, et comme à plaisir. Qui donc a retrouvé, parmi les apôtres de *la Samaritaine* et sous les traits et dans l'éloquence de Jésus, un félibre subtil et voluptueux venu de la colonie phocéenne où abordèrent les Maries nues ! Ce n'était pas si mal dire ! Et c'était bien qualifier le poète lyrique Rostand : subtil et voluptueux du commencement

jusqu'à la fin, et toujours félibre, ou bien troubadour musical comme dans *la Princesse lointaine*,ou bien troubadour mousquetaire comme dans *Cyrano*, troubadour héroïque et romantique comme dans *l'Aiglon*, troubadour plus héroïque et plus romantique encore dans *Chantecler*. Cette sentimentalité, qui est douce, tendre et profonde, éparse en tous ses ouvrages, cette mélancolie pénétrante et résignée, cette gaieté vaillante et exubérante et qui s'alimente et se fortifie par elle-même et trouve en ses éclats de rire de nouveaux prétextes à rire, cet esprit narquois, railleur, malicieusement bienveillant: voilà la sentimentalité, la mélancolie, la gaîté, l'esprit de Rostand. Rostand s'y abandonne librement, avec une sincérité absolue, et c'est pourquoi elles sont bien identiques à elles-mêmes, quels que soient les milieux que reconstituent l'érudition et la fantaisie sans égales de l'auteur dramatique, quels que soient les héros dont le poète lyrique fasse, pour un temps, ses compagnons, ses amis, ses porteparoles et qui, en fin de compte, lui ressemblent tous intellectuellement et moralement comme des frères. Eh quoi ? ils lui ressemblent, Cyrano dont rien ne déconcerte la valeureuse générosité, le roi de Rome fléchissant sans cesse et qui retombe à chaque effort tenté pour agir !... N'en doutons point, et parmi ces élans magnifiques et ces défaillances découragées, voyez s'émouvoir, d'une émotion joyeuse ou douloureuse, l'âme lyrique du poète !

Si vous admettez, comme il le faut admettre, que la poésie lyrique soit l'expression des sentiments personnels du poète, traduite en des rythmes analogues à la nature de son émotion, vifs et rapides comme la joie, languissants comme la tristesse, ardents comme la passion, et tour à tour enveloppants, câlins, voluptueux

ou, au contraire, désordonnés, heurtés et discordants comme elle, convenez que Rostand ne dissimule point dans ses drames le lyrisme de son inspiration, et qu'il n'est point de poète dramatique qui varie plus fréquemment le rythme de ses vers. Méditations, chansons, élégies, odes s'embusquent à tous les tournants de l'action dramatique, et si le lyrisme est, même dans *Chantecler*, adroitement incorporé au drame, s'il se mêle à lui, se fond en lui ou émane de lui, par moments il se libère et prend son vol, et se divertit alors aux jeux de rythmes et de rimes les plus savants et les plus variés de notre poésie nationale.

Ah ! les exquises variations du poète Percinet dans *les Romanesques* !

> Oui, la douce nuit s'est faite, et voici
> Qu'en l'azur foncé du ciel obscurci
> S'allumant partout, par là, par ici
> Et l'une après l'une,
> Tandis que l'étang est tout coassant,
> Les étoiles vont en nombre croissant
> Tout autour, autour du grêle croissant
> De la pâle lune !
>
> Éclats de saphir et de diamant,
> Étoiles, je fus longtemps votre amant,
> Et je vous parlais, le soir, ardemment,
> Perdu dans la nue !...
> Mais ma poésie a changé de cours
> Depuis que, tenant de naïfs discours,
> Ses petits cheveux au front coupés courts,
> Sylvette est venue !

Ou préférez-vous entendre l'aimable mélodie du poète Percinet, avec accompagnement de harpe ou de mandoline ?

Le léger linon
Qui vous emmitoufle,
Mais à la façon
D'un souffle...
Le léger linon...
C'est votre pensée
Que les choses n'ont
Froissée !
Le linon léger,
C'est, neigeuse flamme
Qu'un rien fait bouger,
Votre âme !
Le léger linon,
Le linon que j'aime,
Ce n'est rien sinon
Vous-même !

Et vous vous rappelez les nombreuses variations lyriques de *la Princesse lointaine*, de *la Samaritaine*, de *Cyrano*. Mais quand on aboutit à *l'Aiglon* on se convainc que le drame lui-même n'est plus qu'un thème pour les variations du poète Rostand, dont le lyrisme alors se fait épique à la manière du lyrisme de Victor Hugo et frissonne dans les alexandrins majestueux et retentissants ou dans les strophes longuement et gravement résonnantes :

Régner ! — C'est dans ton vent dont le parfum de gloire
Commence à me rapatrier,
Qu'au moment de partir, je devais venir boire,
Wagram, le coup de l'étrier !
Régner ! — Qu'on va pouvoir servir de grandes causes,
Et se dévouer à présent !
. . . .

Peuple qui, de ton sang, écrivis la légende,
Voici le fils de l'Empereur !
Oh ! toute cette gloire, il faut qu'il te la rende
Et qu'il te la rende en bonheur !
Peuple, on m'a trop meurtri pour que je sache feindre !
J'ai trop souffert pour t'oublier !
Liberté, liberté, tu n'auras rien à craindre
D'un prince qui fut prisonnier !

Déchaîné dans *l'Aiglon*, le lyrisme dans *Chantecler* déborde et se précipite en avalanches. Le lyrisme est dans la substance même de l'œuvre. Il est dans les élans oratoires, il est dans les mots, il est dans les gestes. Le poète s'abandonne à son rêve qui est tendre, qui est mélancolique, qui est émouvant, qui est ample, qui est grand, et le lyrisme surgit continuellement avec une extraordinaire puissance ! Les héros de *Chantecler* n'agissent pas seulement, ils chantent. Et chanter pour eux c'est encore agir ! Voici des invocations et voici des prières, voilà des hymnes, et voilà des odes, voilà des péans et des trènes... Écoutez :

Je t'adore ! soleil ! ô toi dont la lumière,
Pour bénir chaque front et mûrir chaque miel,
Entrant dans chaque fleur et dans chaque chaumière,
Se divise et demeure entière
Ainsi que l'amour maternel !

. . . .

Gloire à toi sur les prés ! gloire à toi dans les vignes !
Sois béni parmi l'herbe et contre les portails.
Dans les yeux des lézards et sur l'aile des cygnes,
O toi qui fais les grandes lignes
Et qui fais les petits détails !

C'est toi qui découpant la sœur jumelle et sombre
Qui se couche et s'allonge au pied de ce qui luit
De tout ce qui nous charme a su doubler le nombre,
A chaque objet donnant une ombre
Souvent plus charmante que lui !

Je t'adore, soleil ! Tu mets dans l'air des roses,
Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson !
Tu prends un arbre obscur et tu l'apothéoses !
O soleil ! toi sans qui les choses
Ne seraient que ce qu'elles sont !

Vaillante impétuosité de ce lyrisme magnifique et profond ! Mais là moins encore qu'ailleurs il est un ornement tout près d'être une entrave. Lyrisme et drame s'unissent, se confondent, s'amalgament ! Et le drame serait incomplet, serait incompréhensible même s'il n'était pas intimement lyrique, lyrique intensément ! C'est qu'un personnage se mêle à tous les sentiments et à tous les mouvements du héros, un personnage qui n'est que lyrisme, ce personnage c'est la nature entière avec l'infinie diversité de ses formes et de ses beautés, la nature, que Rostand pénètre d'ailleurs avec plus d'intelligence que de sensibilité... On songe au *De Naturâ Rerum* en écoutant *Chantecler*, et Lucrèce prendrait plaisir à l'œuvre de Rostand.

Je l'ai dit et ne m'en dédis pas : Rostand est, dans ses drames, un lyrique sincère. Il avoue loyalement son lyrisme puisqu'il l'exprime dans les formes habituelles aux poètes lyriques. Et la définition que du poète lyrique donnait Sainte-Beuve convient à ce dramaturge, dont nul ne conteste la prestesse magique : « C'est une âme à nu qui passe et chante au milieu du monde, et selon les temps et les souffles divers et les divers tons où elle est

montée, cette âme peut rendre bien des espèces de sons. »

Lyrique loyal, lyrique provocant. Les poètes et les orateurs tirent de l'usage des mots des effets inattendus ! Rostand est orateur et poète. La langue qu'il parle, à la fois ancienne et nouvelle, nous l'aimons pour ce qu'elle nous remémore et pour ce qu'elle nous suggère. Elle est alerte, d'une alacrité ivre, toute imbibée de joie. L'invention verbale de Rostand est aussi abondante que précise. Elle impose le souvenir de Hugo, mais Hugo s'était entraîné au théâtre et même s'y était, dans une certaine mesure, adapté. Rostand, le lyrique Rostand est allé au théâtre tout droit. La langue riche et souple, variée et capricieuse, dont il se sert, est appropriée à son œuvre. D'instinct, ce poète lyrique écrit la langue du théâtre. Et il l'écrit sans la dépouiller d'aucune de ses puissances lyriques.

Multitude et originalité des images et des métaphores ! Elles jaillissent à flots, dont les gouttelettes, un instant dispersées, nous éblouissent par leurs scintillements et leurs miroitements. Elles se précipitent en torrents irrésistibles, dont nous sommes, avec une inquiétude délicieuse, submergés.

Prodigalité des mots ! Il faut que le lyrique ait la parole facile. Rostand parle avec une implacable facilité ! Il est verbeux, il est loquace même. Son éloquence est incontinente ; mais en sa diffusion, en son excès, en ses mièvreries, en ses désordres, en sa langueur, en ses fureurs, elle est si joliment ou si vigoureusement éloquente ! Ah ! s'il pouvait ne point improviser ! S'il pouvait retenir son inspiration qui se rue, s'il pouvait contenir sa verve irrépressible ! Il étourdit, il afflige, il consterne, il abasourdit, il émerveille ! Et je sens bien que le charme de sa frénétique aisance est le plus fort et

qu'il emporte tout. Mais nous l'avons, en admirant, madame, échappé belle ! Rostand, évidemment, est un lyrique volubile.

Acrobate si bien façonné par la nature pour les exercices du vers qu'il accomplit des tours de force sans même s'apercevoir qu'il les fait, et s'il se rend compte que ce sont des tours de force il y prend un plaisir extrême et recommence pour sa propre satisfaction... Il ajoute un saut périlleux qui n'est pas dans le programme. Mon Dieu ! qu'il saute bien, mais nous avons eu le sentiment du péril !

Le moins qu'on puisse dire, c'est que ses exercices de haute école ne sont pas toujours effectués au moment où on le désire. *Non erat his locus.* Quand Jésus-Christ prend la peine de tenir des conversations aux simples mortels, l'heure n'est pas de plaisanter. Rostand s'amuse, lui ! et peut-être que ses affectations, ses préciosités délectables sont médiocrement en situation et qu'elles témoignent d'un certain mauvais goût et que Jésus-Christ déplore qu'on ne lui ait point donné à corriger les épreuves de ses discours. Peut-être que parfois l'esthétisme de Rostand est anachronique et que si la princesse lointaine sait toujours ce qu'elle dit, les auditeurs de Melissinde ne la comprenent pas toujours... Peut-être !

Peut-être ! Et il est entendu que Rostand offense parfois les gens de goût. Mais qu'il les offense donc le plus souvent d'une façon plaisante ! Il manque de goût avec une pernicieuse insistance, mais avec une si ingénieuse virtuosité ! Proclamons-le donc ! Rostand émaille sa grâce perpétuelle de sémillantes vulgarités qui brillent, brillent, brillent. Ses efforts spirituels, trop répétés, semblent parfois trop industrieux, comme

infructueux, et passant la rampe, passent aussi le but. Ses badinages sont, d'aventure, prétentieux, appliqués ses abandons et ses légèretés lourdes. Voilà d'inutiles contorsions d'esprits, et d'illusoires tortillements de phrases, et de puérils jeux de sentiments, jeux de rimes, jeux de mots. Mais peu importe si cette verve intarissable du poète coule entraînant des scories. Elle resplendit au soleil d'une claire et pure lumière. Et dans la course vertigineuse où le poète nous emporte loin, chacun a le temps de cueillir au passage la fleur, même un peu criarde, qui lui convient le mieux... Au surplus, Rostand est dramaturge trop profondément pour ne pas se persuader que, sur les oripeaux de théâtre, le strass étincelle d'un éclat aussi vif que le diamant.

Mais cependant que les délicats discutent, édulcorent, atténuent, purifient, et s'offusquent, Rostand a introduit dans la forme et dans le fond de l'œuvre théâtrale la plus grande quantité de lyrisme que le théâtre puisse comporter.

*
* *

Il y fut aidé sans doute. Et des scoliastes effroyablement diligents ont recherché les traces des innombrables influences auxquelles Rostand a eu précisément le mérite de ne pas se soustraire.

Comment dénombrer tous les maîtres qu'on lui a prêtés et qu'il eut peut-être ! Faut-il les faire comparaître par ordre d'importance ou par rang d'ancienneté ? Faut-il ? Mais ils sont tant, et tant et tant !

Celui-ci tient pour certain que Rostand n'ignore pas les troubadours :

Dans l'heureuse Provence
Jadis on vit les troubadours
Dans les combats porter la lance,
Dans la paix chanter les amours ;
Ils parcouraient toutes les cours
Pour célébrer toutes les belles
Aux rois, à la beauté fidèles
Amants, poètes et guerriers...

On aurait peut-être tort de reprocher à Edmond Rostand d'avoir pris soin de faire la connaissance de Geoffroy Rudel puisqu'il voulait peindre son portrait. Seulement, comme Rostand est tout de même un peu plus compliqué et subtil que le gracieux chanteur du douzième siècle, on dira qu'il est un troubadour bien moderne. Il est de son temps, et de son pays. Nous sommes enclins à lui en savoir gré. Cela ne l'empêche pas de connaître aussi bien que nos trouvères et nos troubadours, tous nos conteurs du moyen âge. Il se confirme que l'auteur de *Chantecler* a lu le *Roman de Renart* et les fables de La Fontaine.

Il est néanmoins un adorateur enthousiaste et familier de Shakespeare qui lui a communiqué quelque chose de sa sublime fantaisie poétique. Qui sait d'ailleurs si *les Romanesques* ne sont pas un simple pastiche de *Roméo et Juliette* ! Fi ! Au surplus, on marquerait en son œuvre des ressouvenirs de la comédie italienne dit l'un, et de la comédie espagnole, dit l'autre.

De la comédie française aussi et probablement de toute la littérature française. Il serait imprégné de la préciosité sentimentale qu'inaugura d'Urfé et de celle qui, aggravée ou non par Mlle de Scudéry, fleurit à l'hôtel de Rambouillet. La psychologie héroïque de Rotrou et des deux Corneille ne lui serait pas étran-

gère non plus. Il a le goût du burlesque. On veut bien le tenir pour un Scarron éblouissant. On n'est pas éloigné de convenir qu'il a pu fréquenter d'assez près les ouvrages de Cyrano de Bergerac lui-même... Par instant il a la faveur de rappeler Saint-Amant. Molière n'a pas été sans exercer quelque action sur son esprit. N'oublions pas Regnard, oui Regnard pour le style surtout, si j'en crois de bons juges. Il ne faut pas non plus oublier Piron. Il ne faut d'ailleurs oublier personne. Et voici Marivaux. Marivaux avait animé pour le théâtre les personnages de Watteau. Rostand les fait renaître avec tout le prestige de la poésie. Constatons vite que Rostand est sentimental encore à l'instar de Florian, et ne dissimulons pas qu'il a, en outre, trouvé des maîtres dans le dix-neuvième siècle. On devait s'y attendre : je le dis entre nous.

Musset, assurément, le Musset de *A quoi rêvent les jeunes filles*, ou le Musset de *Carmosine*, c'est stipulé ; enfin Musset, mais si gentil et plus un compagnon qu'un maître. Victor Hugo, bien entendu. Victor Hugo, cela est accepté sans débat et il serait surprenant que le théâtre de Rostand ne procédât pas du théâtre romantique, puisque tout le théâtre poétique contemporain en dérive dans une certaine mesure et puisque le théâtre romantique lui-même est étroitement apparenté à ce théâtre antérieur, au théâtre classique et dont Rostand est très épris. Dumas père intervient avec son théâtre et avec les *Trois Mousquetaires*, ajoutons *Vingt ans après*. Maintenant, à qui le tour ! A Théophile Gautier sans doute ! le capitaine Fracasse et Cyrano ne sont-ils pas faits pour s'entendre ! Et Banville surtout, Banville qui esquissa avec tant de bonheur et de fantaisie ce théâtre ardemment lyrique que Rostand

réalise. Et aussi Jean Richepin, et peut-être Catulle Mendès... Et cette liste sera complétée s'il y a lieu, et toutes les réclamations seront accueillies...

Au reste, on peut dès maintenant ajouter un nom à cette liste de noms : ce sera, s'il vous plaît, le nom de Edmond Rostand.

Tant mieux si Rostand n'est pas tout à fait, comme on l'aurait pu craindre, un novateur pétulant. Tant mieux s'il ne pousse pas son audace plus loin que jusqu'à rénover, jusqu'à rajeunir et faire refleurir toutes les grâces traditionnelles de l'esprit français et tout ce qu'en ont exprimé au cours des siècles maints auteurs dont notre littérature s'enguirlande ! Tant mieux s'il a seulement renoué la chaîne qui doit relier le présent au passé, chaîne dont parfois les anneaux tombent, mais que quelqu'un vient toujours rattacher ! Tant mieux s'il a seulement affranchi notre littérature de quelques influences discordantes et débilitantes des littératures étrangères ! Tant mieux s'il a simplement indiqué qu'il ne consentait pas à se laisser accabler quant à lui par cette oppression étrangère sous laquelle notre originalité pouvait succomber ! Tant mieux si sa grande œuvre rayonnante est simplement comme un miroir où se succèdent, rafraîchies et fondues en un groupe harmonieux, des images que nous connaissons, que nous avions oubliées à peine, que nous aimions toujours ! Cette œuvre est un paysage français, — port de Marseille plutôt que campagne de l'Ile-de-France — paysage français néanmoins !

Rostand laisse paraître — et très naturellement — les qualités et les défauts héréditaires de l'esprit français. Il ne force point sa nature pour aimer la clarté jusqu'à l'éblouissement, pour étourdir nos préoccupa-

tions contemporaines par son inlassable belle humeur lyrique, pour exprimer sans fin des sentiments d'une simplicité extrême, avec des complications apparemment raffinées et une déconcertante volubilité, pour étaler partout son goût du rêve et son goût de l'action, son goût de l'héroïsme, son goût de la beauté et son goût de l'amour.

Oui, l'œuvre de Rostand est puisée à même les sources françaises, et l'âme française s'est insinuée en elle pour la vivifier, étrangement. Mais cette œuvre n'est devenue si expressive et si populaire que parce que l'âme même de Rostand y traduisait spontanément, lumineusement, librement, l'âme française. Œuvre expressive et populaire, parce que Rostand possède plus que personne le sens ou le génie du théâtre, parce qu'il a ce don du pittoresque et de la fantaisie auquel nul ne reste insensible, cette vie vibrante qui emporte tout dans son mouvement radieux, cette veine comique irrésistible au point d'entraîner et de submerger toutes ses éclatantes incorrections et ses imperfections désordonnées... Et, tant il est vrai que la fantaisie n'est pas incompatible avec la sagesse, Rostand ne s'est point attribué l'originalité dangereuse de créer un nouveau genre théâtral. Il a rétabli, restauré, en les amplifiant, en les magnifiant, le drame lyrique et la comédie romanesque, adorable mélimélodrame farci de littérature et fourré de poésie. Il n'est point un chef d'école. Trop heureux Rostand puisque ses pièces resteront comme les pièces d'apothéose du feu d'artifice romantique! Trop heureux Rostand puisque ses pièces resteront comme l'expression suprême du romantisme au théâtre mais du romantisme rajeuni par des inspirations, exclusivément françaises — enfin! Trop heu-

reux Rostand qui n'exercera point sur le théâtre français d'influence précise, mais suscitera peut-être des enthousiasmes et surexcitera peut-être des inspirations ! Trop heureux Rostand qui aura ce privilège tutélaire de n'être déprécié par aucun disciple !

Or, c'est le peuple qui a fait sa gloire fougueuse et qui la maintiendra : en littérature, je l'ai dit, on entend par le peuple l'ensemble des bourgeois petits ou grands. La gloire de Rostand est donc une gloire véritablement populaire, son œuvre aussi. Et certes les courtiers ordinaires de la réputation des écrivains peuvent s'affliger, constatant que cet écrivain échappe totalement à leur onéreuse entremise ; ils peuvent se venger d'abord par en médire, ils peuvent le glorifier ensuite avec dédain, comme le représentant d'une sorte de littérature inférieure et triviale en sa facilité...

L'œuvre de Rostand est facile, mais elle n'est pas vulgaire. Elle fut édifiée allègrement en réaction contre l'art savant et triste des cénacles. Elle n'est pas toujours très profonde, non. Elle est parfois un peu superficielle, oui. Et c'est pourquoi nous l'aimons. Et il nous plaira toujours de la considérer avec une admiration sympathique et reconnaissante comme une géniale vulgarisation de toutes les qualités expansives de l'esprit français.

LES POÈTES NOUVEAUX

Soyons heureux ! Nous avons le droit de l'être si nous consentons à l'être à bon compte. Les poètes nouveaux ne se ressemblent guère entre eux, chacun d'eux ressemble beaucoup à tous les anciens. Ils abdiquent le moins possible leur impersonnalité en cherchant une originalité. Ils expriment plusieurs tendances de l'esprit français en exprimant leurs tendances. Comiques, ils se rattachent à Molière et aux auteurs comiques de notre littérature classique et aussi à Banville, à Rostand dont le romantisme exaspéra la fantaisie. Tragiques, ils se rapprochent de Victor Hugo et des romantiques. Tous, ils sont traditionnalistes et avides de nouveauté. Tous, ils s'accordent à ne rien nous donner qui soit nouveau, mais à nous le faire espérer.

Jeu plaisant, mais c'est un jeu ! Plusieurs poètes s'appliquent à nous gratifier de petites pièces que Molière ne signerait pas, sans doute, mais dont il accepterait sympathiquement la dédicace. Ils complètent tel caractère que Molière a tracé, et peignent des mœurs qui sont tantôt les mœurs d'une société, tantôt les mœurs de

l'humanité, ni plus ni moins. Georges Courteline fournit le modèle. Courteline doit sa gloire à sa gaieté — gaieté communicative, parce que perpétuelle, brutale et sans nuances. Sa bouffonnerie est mathématique ; elle se déploie régulièrement par la force de son principe. Elle est puissante parce que Courteline la fait jaillir des incidents quotidiens de l'existence, du fond même de la vie. Courteline observe ; il découvre méthodiquement ce qui saute aux yeux de tout le monde et aussitôt il le déforme. Une première déformation engendre une déformation nouvelle ; bientôt le fait réel et simple devient une stupéfiante monstruosité. C'est de la caricature énorme, grotesque, et c'est tout de même de la vérité. Ses bouffonneries profondes sont le plus près et le plus loin possible de la réalité. Elles sont comme des réalités invraisemblables. Il ne veut traiter que les sujets habituels de la raillerie bourgeoise ;... mais il lui advint de trouver un autre sujet d'une réalité durable et universelle : il fit *Boubouroche*, histoire véridique des amants trompés. Il narra cette commune aventure avec une si géniale simplicité que chaque lecteur dans le héros reconnut au moins un de ses amis... Courteline passait alors de la farce au comique sobre, intense, discret et d'une excellente brièveté. Sans doute, moraliste et bouffon, s'apparentait-il à Molière. On le dit, on le répéta, et Courteline écrivit en vers admirablement moliéresques *la Conversion d'Alceste*. Pourquoi ne point penser que cette œuvre procède autant du *Philinte de Molière ou l'Égoïste*, qu'écrivit Fabre d'Églantine, que du *Misanthrope* lui-même ! Elle est aussi une réplique de *Boubouroche* pour les attardés du dix-septième siècle qui persistent encore parmi nous. Alceste s'est converti à l'amabilité, à la bienveillance,

à l'indulgence. Oronte lui veut lire un second sonnet. Alceste obligeamment le loue et Oronte lui demande impérieusement de le faire publier par *le Mercure*. Alceste gagne son procès, mais il a plus de frais à payer que s'il l'avait perdu. Alceste a épousé Célimène et il est pour elle tout bonne grâce, mais elle le trompe avec Philinte. Alceste surprend leur traîtrise. Mon seul amour, ma seule amitié, dit-il... Il est sur le point de s'indigner, verse des larmes, enfin sa raison recouvrée prend le dessus sur la fureur :

N'importe, tout est bien, puisque je puis, en somme,
Ayant fait jusqu'au bout, mon devoir d'honnête homme,
N'ayant rien obtenu, mais ayant tout tenté,
De mon stérile effort invoquer la fierté !
Las de l'humain commerce et de sa turpitude
— Dont j'avais le soupçon, dont j'ai la certitude ! —
Dépouillé du bonheur qui fut un temps le mien,
Maître de l'affreux droit de n'espérer plus rien,
Il m'est permis d'aller... — Qu'on m'y vienne poursuivre ! —
Traîner au fond d'un bois la tristesse de vivre,
En tâchant à savoir, dans leur rivalité,
Qui, de l'homme ou du loup, l'emporte en cruauté.

La conclusion est aussi désabusée, aussi amère que celle de *Boubouroche*. Alceste est un Boubouroche grand seigneur et conscient... Courteline est resté fidèle à lui-même en puisant plus avant aux sources classiques (1).

Mais on peut continuer, et Maurice Allou marie Agnès

(1) Il faut rattacher à cette inspiration classique les *Dyspeptiques*, comédie farce de Paul Harel, le très beau poète des *Heures lointaines* qui écrivit aussi pour le théâtre *l'Herbager*. N'omettons pas le *Voyage de la Comédienne* de Fernand Rivet.

comme Courteline a marié Alceste. Agnès a épousé Horace qui la juge stupide, la trompe ; Agnès, pour se venger, le tromperait de son côté avec Arnolphe qui entretient sa colère, mais elle aime Horace. L'amour est plus fort que la rancune et que la vie. Et ainsi sont prouvées la toute-puissance de la jeunesse et la toute-puissance de l'instinct...

D'autres, comme Georges Docquois, Hugues Delorme, Louis Marsolleau, n'ont point souci de moraliser... Mais ils se fient à la tradition. Ils sont Gaulois et classiques. Georges Docquois se plaît aux farces imitées de nos fabliaux épurés, prend aux écrivains du moyen âge ses sujets, aux anecdotes du dix-septième siècle littéraire ses inspirations et ses personnages, met en scène Corneille et *le Cid* en comédie, ou Racine, ou Ninon et le fils de Mme de Sévigné, et, conteur poétique facile et riant, est ironique et narquois, raillard, égrillard et fin, burlesque et funambulesque, tient de Scarron autant que de Banville, aime d'un amour sans second les grands écrivains comiques du dix-septième siècle et amalgame en son œuvre toutes les imitations... Hugues Delorme est d'esprit aussi composite et de pittoresque non moins hétérogène. Sa verve comique est fort abondante. C'est Montmartre émigré au mont Parnasse. Louis Marsolleau a plus de grâce sentimentale. La fantaisie, qui chemine de Psyché à l'aimable héroïne orientale de *Babouche* (ô *les Trois Sultanes*, ô Favart !) à celle du *Dernier Madrigal*, à la délicieuse Charlotte de Montmorency du *Roi galant*, est en même temps plus émue, plus mélancolique et plus tendre. Mais ces poètes gazetiers sont frères. Ils ont cette élégance, que la culture littéraire impose et qui enchante, même un peu débraillée. Ils sont d'excellents écrivains du *Mercure français*

et du *Mercure galant* ; ils sont poètes en outre (1).

En vérité, nos poètes comiques — nous en avons si peu, et ils sont si faiblement comiques ! — ne subissent point l'influence de Molière ou de Régnard et des poètes comiques du passé. Mais ils ont constaté la chute, avec Ponsard et Augier, de la comédie poétique bourgeoise dans le réalisme et dans la prose ; et ils remontent dans notre littérature pour chercher des exemples où ils peuvent en trouver. Ils seront entraînés à écrire des comédies de caractères, parce que seules les comédies de caractères comportent la poésie, ou des comédies de mœurs qui sont à peine des comédies de mœurs, comme celles de Régnard, parce que la gaieté, l'insouciance parent la réalité embellie de brillantes couleurs... Mieux, ils se réfugieront dans le monde avenant des comédies d'autrefois, parce que les héros en appartenaient à la société mondaine, aristocratique, inutile et oisive, et parce qu'ils ont une prédilection pour cette société polie dont l'empire littéraire a été ruiné depuis plus d'un siècle. Resterait à faire la critique de la politesse et de la délicatesse que nous attribuons conventionnellement à cette société d'autrefois, brutale, sèche, décente à peine, cynique le plus souvent, mais enjolivée et pastellisée du sourire des femmes, et où les déclarations d'amour ont toujours l'apparence d'être faites en vers... Francis de Croisset n'admettrait pas qu'on lui prouvât que la société, où il déploie, comme des ori-

(1) Notons Jules Truffier, auteur de *la Phèdre de Pradon*, poète qui badine et madrigalise. Il a collaboré pour le théâtre avec Gabriel Vicaire et Léon Valade. — Notons M. Ollivaint, Pottecher, Tancrède Martel, Albert Keim, original poète du *Dieu vert* et André Dumas, Jean Bouchor, Gumpel et Delaquys, Alexandre Arnoux, Jeanne Dortzal, etc.

flammes enrubannées, ses historiettes prestes et galantes, était, au vrai, une société barbare et sans nuances...

Francis de Croisset, en effet, veut rétablir la comédie élégante ou plutôt la vie élégante. Il croit que l'élégance régnait en vraie souveraine au dix-huitième siècle, à l'heure où le monde était tout près d'une révolution. Et il découvre, dans ces milieux surannés, d'assez aimables héros.

A la vérité, ces héros ne sont occupés que d'amour, et moins occupés encore de l'amour, du sentiment profond de l'amour que de ses superficielles et gracieuses manifestations. Tous ont plus souci d'être du bel air que d'avoir du cœur. Tous, qu'ils s'appellent Chérubin ou le baron de Boursouffle ; toutes, qu'elles soient la baronne ou la comtesse, ou bien Annette Patu surnommée Cydalise. Néanmoins, Annette Patu, que Boursouffle, le paon, enlève par vanité, *ad pompam et ostentationem*, d'une auberge de village pour faire d'elle une des filles célèbres de Paris, Annette Patu a du sentiment. Vers la fin du dix-huitième siècle, les paysanneries étaient à la mode. Les reines fatiguées et les princesses lassées se targuaient d'avoir du penchant pour la fraîcheur, la simplicité, la saine sincérité paysanne. Une Annette Patu n'était pas nécessairement une paysanne pervertie... Elle pouvait aimer. Annette Patu aime donc le paon Boursouffle. Jeune enfant innocente et naïve. C'est la part du rêve. Mais déjà

Le réel montre sa corne
Sur le front bleu de l'idéal.

Nous sommes bien tranquilles. Annette est encore de son pays, d'où elle arrive à peine. Demain, elle sera

formée à la vie élégante... Ainsi fait Chérubin... Francis de Croisset a voulu peindre la naissance de l'amour chez un adolescent... Mais, est-ce que Beaumarchais, si je ne me trompe ?... Au reste, le Chérubin de Francis de Croisset est un Chérubin bien élégant, bien sociable. Il a déjà toutes les mœurs de la bonne société : il est menteur, hâbleur, impertinent, grossier, d'intelligence courte, d'immense fatuité ; il est le plus insupportable des adolescents et des hommes. Il est Faublas, un peu Valmont, il est Lindor, il est Fortunio, hélas ! il est « mufle » par surcroît. Il appartient au vingtième et peut-être au vingt et unième siècle autant qu'au dix-huitième. Il est encore la jeunesse : mais la fleur de cette jeunesse est flétrie. Il raisonne sur son cas. Il est roué. Il est entreprenant, sinon libertin. Ressentira-t-il l'amour tôt ou tard ? Je ne sais. Je le crois, il se poussera dans le monde par l'amour. Il jugera tôt qu'un homme doit obtenir des femmes autre chose que des plaisirs d'amour. Sa galanterie ne restera pas longtemps gratuite. Il dit maintenant :

On doit être galant, impertinent, cruel,
Héroïque, moqueur, enflammé, redoutable,
Muser avec le pied des dames sous la table ;
On doit toujours en poche avoir un billet doux,
Pour un oui, pour un non, se jeter à genoux ;
Suivre celles qui vont à confesse à la brune ;
Errer dans les jardins mouillés du clair de lune
Être sentimental à la fois, et pervers ;
Passer toutes les nuits à leur faire des vers,
Aujourd'hui pour la brune et demain pour la blonde,
Trouver qu'après l'amour il n'est plus rien au monde ;
Escalader sans peur de se rompre le cou
Son balcon, pour la voir paraître tout à coup ;

Être un jeune animal de plaisir et de proie,
Pourtant ne pas sortir sans échelle de soie ;
Être le séducteur que toutes voudraient voir,
Dont les vierges languissamment rêvent le soir ;
Avoir toujours dans l'âme une neuve espérance,
Faire tous les maris ce qu'ils sont tous en France ;
Avoir pour seule loi la loi de son désir,
Ne jamais perdre une minute de plaisir ;
Avoir le rire aux dents et les yeux pleins de flammes ;
Être amoureux toujours et de toutes les femmes,
Trouver à tous les yeux des regards séduisants
Être jeune, être un homme, enfin quoi, dix-sept ans !

Les dix-sept ans passeront. L'animal de proie restera...

Bref, Francis de Croisset, par goût de peindre la véritable société élégante, — et comment se serait-il isolé de celle de son temps ? — a modernisé Chérubin. Son Chérubin nouveau entrera dans la troupe des autres Chérubins : il ne sera pas le moins redoutable.

Francis de Croisset, en ses comédies, descend de la sorte jusqu'à l'analyse psychologique. Elle n'est point pourtant le but de son entreprise. Il lui plaît mieux de décrire, en les animant, les grâces un peu feintes, un peu fausses, n'est-ce pas ? d'une société à laquelle notre condescendance a coutume de prêter beaucoup de grâce (1)... Il y réussit par son enjouement, sa vivacité, sa légèreté, sa facilité... et en ses résurrections de la société du passé il expose, de la manière la plus avenante du monde, les

(1) Et puis, l'art du dix-huitième, avec toute ses séductions, a fait violence à notre passion pour la vérité historique. A nous Watteau et les fêtes galantes ! Émile Veyrin (1854-1904) madrigalise, dans *l'Embarquement pour Cythère*, avec une animation capricieuse et papillotante, de la sentimentalité et de la gravité, dans le rire. Ah ! le poète exquis !

espérances qu'il a et le rêve qu'il fait pour la société de l'avenir... Il est ainsi original parmi nous. Au surplus, nous serons tous d'accord pour lui certifier que la société à la fois imaginée et reconstituée, dont il nous fait la peinture ravie, aura moins d'attrait dans la réalité qu'elle n'en a dans ses ouvrages...

*
* *

Si Banville et Rostand n'existaient pas, il faudrait sans doute les inventer, mais si on ne les inventait pas, on se priverait de Miguel Zamacoïs. Miguel Zamacoïs leur doit, en effet, toutes ses qualités et un grand nombre de ses défauts. Il est leur disciple indiscipliné et excessif. Il les force, il les exagère. Mais enfin, il les reproduit. Certes, il les reproduit non sans agrément. Et *les Bouffons* sinon *Bohémos*, d'une verve décidément un peu lourde, sont un divertissement bien aimable.

Conte, c'est un conte, c'est un tout petit conte développé démesurément. Il est fait pour réjouir les jeunes filles sages. Solange de Mautpré est la fille du pauvre baron de Mautpré, gueux et fier. Elle languit dans le château paternel, qui a déjà l'air d'une belle ruine pour touristes pressés. Un bouffon la guérira de son ennui. Plusieurs candidats se présentent afin de tenir l'emploi de bouffon du château. Le préféré, c'est le bossu Jacasse, qui n'est pas joli, joli, mais qui prononce, autant qu'une jeune fille peut en désirer, des mots d'amour charmants. En fin de compte, Jacasse n'est pas Jacasse, n'est pas bossu, n'est pas bouffon, il est le fils d'un hobereau voisin et il s'est déguisé ainsi pour obtenir la

main de Solange. Solange aura donc le bonheur et le baron de Mautpré la richesse, car on trouve un trésor dans les champs qui entourent son château délabré. Tout est très bien qui finit si bien !

Au reste, le conte est peu de chose, n'est rien, est moins que rien. C'est un canevas. C'est un thème. Miguel Zamacoïs est homme à tirer d'un thème toutes les variations possibles et imaginables, à la condition, hélas ! que ces variations aient été déjà imaginées et déjà exécutées. Miguel Zamacoïs, en effet, ne prétend rien renouveler ni approfondir. Il suit les autres en faisant des beaux gestes, en poussant de beaux cris. Il ne va point profond dans le cœur humain. Il se joue à la surface, comme tant d'autres avant lui. Il se joue on ne peut mieux. Et il chante, en s'accompagnant sur une lyre facile, tous les couplets connus : l'amour, et les bois, et les champs, et les jardins, et les bosquets, et les oiseaux, les petits oiseaux, et la brise, et les zéphirs, les petits zéphirs, et après des agitations de matamores, des tournois d'esprit, des développements à faire une fois de plus frémir Banville et se pâmer Rostand, une fois de plus, Miguel Zamacoïs définit l'amour selon ce principe que les définitions ne doivent pas être courtes :

Pour peindre ses bienfaits, pour raconter ses maux,
La raison est trop faible et trop pauvres les mots !
C'est un bien qu'on maudit, c'est un mal qu'on adore,
C'est un poison mortel dont on demande encore...
De la vie ou la mort l'amour est le surnom :
La vie est dans un « oui », la mort est dans un « non » !
L'amour, selon qu'on a l'âme triste ou joyeuse,
C'est le soleil obscur ou l'ombre lumineuse.
C'est la force d'en haut qui fait joindre nos mains
Par-dessus les grands murs des préjugés humains !...

Aimer, c'est rencontrer sur son chemin un être
Qui pour vous dans l'espace et les temps devait naître,
Un visage ignoré que l'on a reconnu,
Mystérieusement au rendez-vous venu,
Qui, lorsqu'on l'a choisi, se moque des armées,
Des grillages de fer et des portes fermées,
Qu'on rejoint en dépit des fortunes, des rangs,
Malgré tous, malgré tout !... Comprends-tu ?
— Je comprends.

Nous aussi, nous comprenons ! Ah ! si nous ne savions pas ce que c'est que l'amour, nous n'aurions pas vraiment de reproche à faire aux poètes... Mais nous comprenons que Miguel Zamacoïs aurait pu continuer longtemps sur ce ton, sur ce thème, car la fantaisie lyrique, au théâtre, se reconnaît exactement à ceci qu'elle se place partout, même où elle n'a que faire, qu'elle jaillit quand il lui plaît, et qu'elle rentre sous terre seulement quand le poète le veut, et sans qu'on sache pourquoi et sans qu'il faille se préoccuper de savoir pourquoi. On doit céder au poète, voilà tout. On lui cède volontiers quand il a une virtuosité éclatante et suffisamment élégante, clinquante et suffisamment délicate, précieuse et suffisamment simple, une émotion conventionnelle et suffisamment naturelle, une allégresse infatigable de gaillard lyrique, une grâce saine — et très aimable, encore qu'un peu massive — de bon garçon... Rien de tout cela ne manque à Miguel Zamacoïs, dont les vers, pleins de vivacité, colorés et sonores ne riment à rien, mais richement. Et puis, on ne saurait louer trop l'aisance heureuse d'un poète...

*
* *

L'aisance heureuse : telle est précisément la caractéristique de Gabriel Nigond, et il ne faut pas dire que son aisance se contente de peu. Si Gabriel Nigond a une verve très abondante, il a une verve très riche. D'abord, il est ou il fut un poète puisant ses inspirations à même la nature. Il a vécu dans les champs, près de la terre, avec les paysans qu'il a célébrés. Sans doute, il s'affirmait bourgeois et rhétoricien ; mais son amour du sol natal et de ceux qui l'habitent n'était pas tout de convention. Poète de terroir, il unissait un réalisme fort et pittoresque à une vive sensibilité. Il a gardé dans ses œuvres dramatiques, avec cette sensibilité toujours coulante, un certain goût de la vérité précise qui s'épanche même au travers de sa fantaisie...

Sensibilité et goût de la vérité assez puissants pour masquer ce qui, dans la fantaisie, est parfois banal ou, en tout cas, trop ancien pour paraître tout à fait nouveau. *Le Cœur de Sylvie* est une idylle dix-huitième siècle. Sylvie, petite danseuse que tout le monde aime, ne saurait aimer profondément personne. Elle attristera le baron de Maultin qui la raisonne. Elle désespérera le chevalier qui l'adore. Elle poussera au suicide le jardinier qu'affole sa beauté. Elle tournera en dérision le vieux danseur Framboisy, qui prétend être tout ragaillardi par elle. Enfin, elle reviendra à l'Opéra, car il lui faut des succès constants pour sa constante vanité, et coquette, frivole, volage, rieuse, rêveuse, elle n'aime décidément qu'elle-même...

Vous reconnaissez les héros et les paysages et les décors. On les reconnaît aussi, soit que Gabriel Nigond

écrive *le Dieu Terme*, soit qu'il écrive *Kherubinos* et si écrivant *Mihien d'Avène*, d'après le roman de Maurice des Ombiaux, il faut que Gabriel Nigond passe par la Belgique pour revenir au Berry, et pour avoir une inspiration plus personnelle... ou plus sincère.

Mais quelle bonne grâce poétique ! quelle gentillesse ! quel charme ! Gabriel Nigond est capable d'émouvoir ; mais surtout il sait plaire avec une effrayante facilité.

* * *

Prenons garde, cependant, que tous nos poètes ne périssent de facilité !...

Jacques Richepin accomplit du moins l'effort de répandre sa facilité dans tous les genres et si, de par son intervention, le théâtre en vers n'est point encore rénové, nous avons rassemblés, sous le nom d'un même poète, déjà, tous les spécimens anciens, surannés, vieillis ou brillants encore d'une fraîche nouveauté !... Tragédies, drames de cape et d'épée, fantaisies lyriques et comiques, comédies héroïques et bouffes, contes où se mêlent l'histoire et l'historiette, contes de fées qui se transforment, chemin faisant, en contes de Voltaire et marient la sentimentalité et le libertinage, Jacques Richepin a tout esquissé pour ne rien réaliser jusqu'au bout. Il a réussi, du moins, à persuader les spectateurs attentifs du mouvement poétique qu'un talent d'une notable puissance se disséminait à travers ses œuvres incertaines...

Douze siècles avant Jésus-Christ, Derceta veut épouser Hiram, navigateur sans égal qui a franchi les Colonnes d'Hercule. Hiram préfère la fille de Derceta,

Mylitta. Cette bonne mère se venge en livrant Mylitta à un culte sacré assurément, mais peu favorable à la vertu des vierges. Voilà *la Reine de Tyr*. Une jeune fille s'affuble de vêtements d'homme pour se lancer aventureusement dans une vie d'indépendance et de fièvre. Elle se heurte à un cavalier moins fougueux, mais plus solide, et apprend de lui la supériorité de l'homme. Elle le paie par un amour qui ne la satisfait pas entièrement. Voilà *la Cavalière*. Un modeste héros populaire, simplet, familier, sympathique, attendrissant, essaie de modifier la physionomie que la légende lui a faite, se lance dans des entreprises que son destin ne lui permet pas, puis, sans grand dommage, retourne à Auxerre et revient à lui : voilà *Cadet Roussel*. Un héros, dont le génie de Shakespeare a presque fait un héros populaire se consume dans toutes les débauches, les farces et les sottises avec son fidèle compagnon Harry. Soudain, Harry devient roi. Il ne reconnaît plus le compagnon de ses veilles et son compagnon de la veille. Il prêche, il commande la sagesse. Voilà *Falstaff*. Une jeune villageoise, fille d'un père noble — fruit savoureux — est amenée par un grand seigneur, son parrain, à la cour du Régent. Elle se grise de Paris et de ses fêtes, participe aux orgies de Philippe d'Orléans, qui la préfère bientôt à la Parabère, aux Phalaris, aux Sabran, à toutes les autres... Mais elle retrouve son fiancé François, qui a répandu la révolte dans les campagnes, organisé des complots ; elle a besoin de l'apaisement dans la nature... Le Régent est jaloux de François. Il veut le tuer... Or, notre campagnarde apprivoisée maudit à son tour les grands, prédit la Révolution, et meurt devant François et le Régent, regrettant le plaisir et les galas, le village et le moulin... Voilà *la Marjolaine*.

Décors variés ! Couleurs empruntées à tous les ciels ! Pittoresques arrachés de tous les siècles et de tous les mondes ! Mélanges bariolés ! Séductions extérieures ! Tumultes et désordres d'un lyrisme souvent superficiel et incapable de se plier aux règles de la composition dramatique, incohérences, lenteurs, et de l'éloquence ardente et souple, et de la poésie abondante et gracieuse et vigoureuse : Jacques Richepin procède de Jean Richepin avec délices. Mais dans ses essais délicats et truculents un penchant s'affirme à suivre avec sûreté, dans ses détours même les plus sinueux, la psychologie du cœur humain. La conception de *la Cavalière* est d'un symbolisme pénétrant : la cavalière, se cachant sous les apparences d'un homme, n'a-t-elle pas prétendu se soustraire aux lois de la vie des femmes, aux puissances qui dominent leur vie, à la puissance, à la loi de l'amour surtout... Elle aime maintenant à l'improviste et d'un amour irrésistible. L'amour se venge : il s'éloigne d'elle, qui trop tard aspire à lui. Concluez donc qu'il faut vivre selon la nature... Symbolique, Falstaff l'est aussi avec tous ses vices et toutes ses infamies :

Allez ! ne riez pas de Falstaff, pauvres gens !
C'est de vous qu'il s'agit ; soyez plus indulgents.
Oui, Falstaff a tous les défauts : c'est un ivrogne,
Un goinfre répugnant, un menteur sans vergogne,
Un ami sans scrupule, un traître, un vieux paillard,
Un fourbe, un fanfaron, un voleur, un couard ;
Oui, c'est un être indigne, ignoble, vil... En somme,
Il réunit tout ce qu'il faut pour être un homme.
John Falstaff : c'est vous tous, c'est l'animal humain.
Et malgré vous, bientôt, lui retendant la main,
Vous l'aimerez encore en lui portant envie,
Vous l'aimerez toujours, parce qu'il est la Vie !

Et quel symbolisme, enfin, dans *la Marjolaine* ! L'opposition fatale de l'aristocratie et du peuple se marque nettement, et peut-être Jacques Richepin prétend-il nous convaincre que la paix sociale, que l'harmonie des éléments antagonistes est une utopie ? Mais cette opposition se rencontre dans le cœur même de la Marjolaine, et il y a là une bien jolie analyse des nuances sentimentales : Marjolaine est tout ensemble aristocratie et peuple, et elle meurt de leurs inévitables batailles en son âme déchirée :

Si vous saviez pour moi, ce soir, quelle douceur
De mourir... La mort seule... aussi je la réclame...
Peut accorder tout ce qui luttait dans mon âme !...
J'étais fille d'une meunière et d'un seigneur,
Et leurs cœurs ennemis se partageaient mon cœur.
Mais dans ce cœur voici, pour mon heure dernière,
Que se réconcilient le comte... et la meunière !

Jacques Richepin, dramaturge affermi et discipliné, ne pourrait-il pas réconcilier la psychologie et la poésie ?

*
* *

Certes, ils raviveraient, sans doute, le théâtre poétique, les poètes qui porteraient à la scène des conceptions fortes et amples, qui seraient aptes à s'émouvoir vivement et à nous émouvoir profondément, qui combineraient des situations d'une grandeur douloureuse, qui auraient le goût du sublime, qui imprimeraient à leur lyrisme un élan singulier, leur lyrisme demeurant toujours un lyrisme de dramaturge. Oui, vraiment, par ce lyrisme mêlé à la réalité, par ce goût du sublime, le théâtre poétique peut être ravivé, je n'ai pas dit renouvelé.

Albert du Bois, René Fauchois aspirent également au lyrisme et au sublime. Ils ont accompli des efforts heureux pour traduire ces aspirations dans leurs œuvres. Et tous deux ont écrit pour cela des drames biographiques. Albert du Bois a choisi pour héros Démosthènes, Rabelais, lord Byron, Don Quichotte, Victor Hugo... René Fauchois a choisi Beethoven. Il n'a point cueilli dans l'existence sombre de Beethoven une anecdote significative et facile à animer pour la scène. Il a eu l'ambition de rassembler, de résumer tous les tourments d'une grande âme pendant le cours d'une vie ingrate. Entreprise ambitieuse, mais raisonnable. N'est-il pas certain que la vie des hommes célèbres qui ont toujours pensé ou senti avec intensité est fertile en complications dramatiques ! Il n'y a pas non plus de présomption à vouloir analyser pour le théâtre les plus plaisants esprits ou les plus tumultueux génies de l'humanité... Mais leur existence est souvent trop riche et trop diverse. Et l'inspiration des auteurs dramatiques risque d'être débordée ou de se disperser...

Albert du Bois a le génie épique. Et Victor Hugo ne laisserait pas d'approuver les vastes projets bien ordonnés de ce poète qui ne doute de rien. Albert du Bois a eu dessein d'animer, en douze poèmes scéniques, les douze figures qui incarnèrent le plus puissamment un de ces sentiments, un de ces traits de caractère ou une de ces facultés dont l'ensemble se retrouve en l'âme de tout poète. L'enthousiasme devant la beauté, c'est Homère. La passion qui saigne et qui sanglote, c'est David. L'épouvante devant le mystère, c'est Ézéchiel. L'art de créer l'illusion, c'est Démosthène. Le désir d'être digne de la pureté de l'infini, c'est saint Paul. La colère devant la brute déchaînée, c'est Juvénal.

Le rire sous lequel se dissimule la face douloureuse, c'est Rabelais. L'amour du rêve, c'est Shakespeare. L'amertume devant les mensonges de l'idéal, c'est Cervantès. L'esprit qui vêt la vérité de falbalas étincelants, c'est Voltaire. La volonté d'être plus qu'un homme, c'est lord Byron. La compassion devant la misère des faibles, c'est Victor Hugo ! O symboles ! O immensité !

Et il est possible que d'autres génies aient pu trouver la place — leur place — parmi ces douze génies, et que ces flatteuses désignations soient arbitraires. Il est possible même que chacun de ces génies ne représente pas précisément le symbole qu'Albert du Bois prétend personnifier en lui, et qu'Homère ne soit nullement l'enthousiasme devant la beauté, et que Victor Hugo soit beaucoup plus que la compassion devant la misère des faibles... qu'importe ! Le dessein était noble de dresser, tout au long de la route où l'humanité passe, ces grandes statues allégoriques.

Albert du Bois ne les a pas réduites en les exécutant. Son *Rabelais* ne développe qu'une anecdote problématique et, somme toute, accessoire de la vie de Rabelais. Mais l'œuvre entière de Rabelais, avec sa signification intellectuelle et sa portée morale, est là. Elle s'y meut. Elle y vibre. Et on aperçoit toute la satire caricaturale d'un siècle obscur et difforme. Plus tard, les poètes comprendront.

Comme ils devineront sous mon gros rire obscène
Combien je hais mon temps d'une implacable haine !
Ah ! sur tout ce velours et sur tout cet acier
Et sur ta plume blanche, ô roi François premier;
Sur le globe que tient ta dextre impériale,
Charles-Quint que ton songe ambitieux rend pâle ;

Guise sur ton écu, Sforza sur ton cimier.
Sur ton satin fleuri, Diane de Poitiers;
Sur ton drap d'or, Henri, lourd barbe-bleue obèse,
Sur ton groin, Borgia; sur ta tiare Farnèse,
Colosses surhumains de luxure et d'orgueil
Semeurs de nuit, semeurs de mort, semeurs de deuil,
Du fond de cette boue où votre bras nous parque,
Un homme, un homme au moins vous laissera sa marque !
Colosses, dont les pieds foulent le genre humain,
J'ai pris, moi nain, j'ai pris sur le bord du chemin
Tout ce que j'ai trouvé de plus sale en ce monde,
De plus impur, de plus ignoblement immonde,
De plus abominable au fond de nos néants,
Et j'en ai barbouillé vos faces de géants !

Qui sait même si, dans *la Dernière Dulcinée*, Albert du Bois n'a pas mis plus de grandeur encore ! Il a été, en tout cas, plus humain et plus pathétique. Son Don Quichotte n'est pas une caricature, et il ne le raille point comme Cervantès fit son héros. C'est un homme vivant d'une vie véritable, et heurtant à la vie même sa nature infiniment généreuse d'idéaliste et de poète. Il est loyal et tendre, et discret et humble. On le tourne en dérision. Il aime d'un amour qui ne sera que dévouement. Le voilà bafoué. Et sa raison sombre dans la trahison dernière. Le destin méchant, un Dieu cruel accable le rêveur bienfaisant qui a voulu n'être que douceur et bonté :

. . . . Je ne puis
Croire que là, du haut de son ciel impassible,
Dieu me regarde en ce moment ! C'est impossible !
Un homme aurait pitié s'il lisait en mon cœur,
Et lui, le Tout-Puissant, l'Eternel, le Vainqueur,
Il irait employer son pouvoir formidable
A se venger d'un pauvre être, d'un misérable
Qui s'est trompé de route en cherchant le bonheur !...

Il en est ainsi, cependant. Et Don Quichotte, avant d'être écrasé par la folie, exprime la générosité vaincue en une suprême invective :

> Oui, puisqu'il faut toujours que le plus fort l'emporte,
> Prouve en me terrassant que ta main est plus forte,
> Que ton immensité peut vaincre mon néant,
> Tu prouves seulement ta lâcheté, géant !

Néant ! Géant ! Rabelais opposait tout à l'heure ces deux rimes, ces deux mots, ces deux symboles. Au fond, la pensée d'Albert du Bois va incessamment de l'un à l'autre, et dans ses œuvres, épiques et lyriques autant que dramatiques, il confronte incessamment la grandeur et la petitesse humaine, la grandeur des rêves, la petitesse des réalités... Inspirations émouvantes de poète audacieux qui ne limite point son effort ! Elles sont traduites en des inventions dramatiques ingénieuses, mouvementées souvent, que n'affaiblit pas un style coulant avec une trop grande abondance... Il ne faut qu'un hasard pour que soit placée à son rang et en pleine lumière l'œuvre d'Albert du Bois, impressionnante par l'ampleur de sa conception, la régularité de son ordonnance, sa vigueur et sa hardiesse, cette œuvre si expressive non seulement des plus nobles tendances des hommes de notre temps, mais encore des éternelles aspirations de l'âme humaine vers la vérité et vers la beauté.

*
* *

René Fauchois mêle également le sublime à la réalité, et parce que son lyrisme jaillissant non moins fier que le lyrisme d'Albert du Bois se fond davantage

dans l'action tragique, il a pu tout de suite s'épanouir devant la foule...

Après *la Fille de Pilate*, œuvre audacieuse et adroites dont le romantisme téméraire et déconcertant se modernise par l'emploi inattendu de théories psychique, et scientifiques, et tellement poétiques! sur la nature de l'être :

. . . . L'Être entier, c'est le couple
Et c'est unis aux miens, comme ils l'étaient au seuil
Du temps, que tes désirs dédaigneux de l'écueil
Atteindront par delà les cimes coutumières
Le libre espace où sont les lois et les lumières.

(Et ces théories sont avec une implacable habileté matérialisées dans la pièce.) René Fauchois écrit *Beethoven*, et ce drame limpide, net, ferme, est aussi simple, aussi logique que possible.

En 1809, Beethoven, illustre, fier de sa gloire et de son génie, est en proie déjà à la sottise agressive de sa famille bassement bourgeoise; à la méchanceté stupide des femmes comme Gulietta Guicciardini, qui refuse de l'épouser pour se marier avec un compositeur de ballets, le comte Gallemberg; à un mal obscur, intermittent, effrayant, la surdité... Les années passent : la famille de Beethoven est de plus en plus sottement agressive et tyrannique : les femmes de plus en plus inconscientes, et Gulietta Guicciardini, toujours amoureuse de son coquin de mari, a même la cruauté d'emprunter à Beethoven l'argent qu'il gagne dans un concert triomphal, et Bettina Brentano, affirmant son culte pour le musicien génial, et lui apportant le salut de Gœthe, lui refuse son amour et se donne tout entière au comte d'Arnim ; le mal abominable a em-

piré : Beethoven a des accès de surdité de plus en plus fréquents, il a feint longtemps d'être un incorrigible distrait, pour dissimuler ses crises. Hélas ! l'odieuse infirmité s'aggrave. Beethoven ne peut plus entendre sa musique et cependant Beethoven compose alors son œuvre la plus belle...

Les années passent. C'est la fin. Beethoven va mourir. Sa famille, grossière jusqu'à la mort, s'acharne contre lui : un misérable, son neveu, — il l'aimait comme son fils, — le tourne en dérision, — il n'entend pas ! — et le vole devant ses yeux de moribond ! Il le chasse. Il est seul maintenant. Mais il s'exalte encore dans son génie. Et ses neuf symphonies resplendissantes de beauté lui apparaissent. Il tombe alors en conduisant magnifiquement un orchestre invisible et sublime.....

... Le caractère de Beethoven s'affirme. Que nous montre donc la vie de Beethoven ? L'homme supérieur en lutte avec toutes les forces hostiles, matérielles, intellectuelles et morales, conjurées contre lui, mais cultivant son génie dans la douleur, conservant son grandiose idéalisme intact, parmi la vulgarité blessante des hommes et des choses, l'élevant, l'épurant, maintenant sa supériorité tout entière, et soutenu par sa foi en soi-même, devenant en quelque manière un surhomme.

Beethoven est bon. Il est hardiment indépendant. Il est généreux. Il croit au progrès. Il aspire au bonheur des hommes. Il est un génie bienfaisant. Il se heurte aux réalités ignobles. Mais sa bonté profonde n'est pas atteinte pour cela. Elle est irrépressible ; il faut qu'elle s'épanche, puisque l'âme de Beethoven est aussi belle que son génie. Et, cependant, les chocs sont rudes entre Beethoven et la vie. Il est fêté, il est admiré,

hélas ! il est solitaire, car il aime et l'amour se refuse à lui. Vous le voyez, la nuit tombée, dans ce parc de Vienne, alors que la frivole Gulietta vient de s'avouer infidèle, il s'abandonne à la désespérance, il semble connaître déjà l'infirmité de la misère humaine... Un mendiant s'approche, qui le prend pour un frère d'infortune et de pauvreté.

Pathétique rencontre ! Dans le beau drame de MM. Louis Dumur et Virgile Josz : *Rembrandt*, Rembrandt, misérable et abandonné, rencontre un mendiant aussi dénué, aussi lamentable que lui, qui s'en va jusqu'à l'hôpital de la ville voisine ; ils se content leurs malheurs navrants et il se trouve que cet être pitoyable que le hasard de la route mauvaise a rapproché de Rembrandt : c'est Ruysdaël. Rencontre pathétique ! Celle du mendiant de Vienne et de Beethoven, abîmé dans son chagrin, est-elle moins pathétique ? Le mendiant conte sa chétive existence et les petites consolations profitables de sa mendicité, il provoque Beethoven aux confidences, et Beethoven s'éloigne en lui jetant sa bourse pleine d'or. Dans un sursaut de volonté, Beethoven a retrouvé la foi réconfortante en son génie. La divine musique l'élèvera au-dessus du monde trop mesquin et trop triste.

Ainsi, René Fauchois excelle à marquer, par des scènes très vivantes, les luttes de Beethoven. Quand il e montre aux prises avec sa famille, il a aussi, et constamment, le don de la vie et le sens du théâtre : tous les amis de Beethoven, tous les parents de Beethoven existent, se distinguent les uns des autres, s'opposent les uns aux autres et constituent un tableau de réalisme extrêmement coloré. Les couleurs sont vives, simples, un peu crues. L'œil est saisi et ne peut se détacher du tableau.

Beethoven, cependant, trouvait en lui, un obstacle pire : sa surdité. René Fauchois a su, avec la plus souple virtuosité, choisir et situer les manifestations de ce mal qui n'est point visible et tangible. Il l'a rendu tel. Il l'a matérialisé, il l'a concrétisé. C'est là, si je ne me trompe, un prodige de « réussite » dramatique, et l'écrivain qui ne succombe pas dans un pareil effort, qui sait, au contraire, merveilleusement graduer les effets, et donc accentuer l'émotion, est un véritable dramaturge. On n'en peut plus douter: il a le don, ce je ne sais quoi qui se révèle à l'improviste et emporte les consentements (1).

René Fauchois est dramaturge à ce point qu'il a su concrétiser même la foi de Beethoven en son génie. Je vous assure cette foi, soutien unique de son génie dans ses malheurs incomparables, cette foi nous est rendue sensible perpétuellement. Nous la devinons, nous la pressentons, mieux, nous la voyons. Et le poète n'avait pas besoin de recourir, pour nous la faire « voir » plus sûrement à des procédés un peu sommaires et faciles de figuration, comme l'apparition des neuf symphonies, ou à la création d'un être à demi symbolique, à demi réel, comme Bettina Brentano, messagère de rêve qui nous indique les affinités et les sympathies nécessaires réunissant, par-dessus les hommes, les êtres supérieurs, les Gœthe et les Beethoven, entrant comme une vision

(1) Chekri Janem, auteur d'*Antar*, a su, lui aussi, animer un héros exceptionnel, plus noble que les autres hommes, tendant spontanément au sublime, mais exprimant seulement avec une intensité et une magnificence particulières les qualités des hommes de sa race, les qualités des Arabes ses frères, c'est à savoir un idéalisme que rien ne peut anéantir, le goût des beaux chants poétiques, et le sentiment de leur bienfait pour les esprits et les âmes, le dédain de la mort, l'ardeur à se sacrifier pour une idée... Antar est un héros symbolique qui est, dans le drame de Chekri Janem, un héros vivant.

dans la chambre où Beethoven travaille, mais n'oubliant pas de descendre sur terre pour lui annoncer ses fiançailles de jeune fille avec le comte d'Arnim... Mais René Fauchois se meut aisément dans le sublime. Il y tend, il s'en approche d'un élan naturel. Et il a su faire passer dans son œuvre émouvante la grandeur sombre de la vie de Beethoven et la majestueuse beauté et la bonté plus majestueuse encore de son héros.

Son style de poète n'est point inégal à son inspiration poétique. Il est éloquent sans rhétorique, il est riche sans être chargé d'ornements, il a de la grâce mesurée, il n'est jamais trivial, même lorsqu'il exprime vulgairement des pensées vulgaires, il a surtout de l'énergie, de la force, de la puissance, de la majesté, et à mesure que nous pénétrons plus avant dans l'âme de Beethoven et dans ses malheurs également immenses, il a plus de grandeur et plus de noblesse ; surtout il est vivant, vigoureusement vivant !...

René Fauchois ainsi réalise déjà l'ample dessein qu'il exposait dans la préface d'une œuvre en prose *l'Exode* : « Nous étions parvenus au dédain de la fausse vie, au mépris des formes extérieures qu'elle revêt aujourd'hui. L'étude, les causeries intelligentes, les promenades dans les musées et les jardins, la lecture, une amitié sévère et sans viles complaisances nous avaient peu à peu conduits sur la montagne. Là, nous nous promettions que nos œuvres futures ne seraient que le reflet de nos pures aspirations et nous jurions d'être les serviteurs d'un art humain et véritablement aristocratique, expression de notre tentative d'une vie supérieure. » Le programme n'est pas gênant par sa précision restrictive; mais l'enthousiasme qui l'inspire peut raviver, sinon renouveler le théâtre poétique de demain.

CONCLUSIONS

Soixante ans ont passé.

Le théâtre romantique avait échoué. Les drames de Victor Hugo, d'action extravagante et faible, de caractères symboliques, abstraits et incohérents, dépourvus de vérité et privés de vie, étaient morts à la scène et ne se tenaient dans la littérature que par la puissance lyrique du poète. Alfred de Vigny, avec *Chatterton*, demeurait lointain et solitaire, abandonné. Musset, fantasque, était silencieusement aimé par beaucoup. Il était pour tous les poètes un compagnon capricieux et cher, non pas un maître. On disait tout cela. Et on disait aussi que le drame romantique, anéantissant la tragédie classique, sans parvenir à subsister lui-même, avait produit l'irréparable décadence de la poésie au théâtre et du théâtre des poètes. Voilà les idées.

Soixante ans ont passé. 1850, 1910. Longue période indécise assurément pour le théâtre poétique, mais période d'activité multiple. Des poètes en grand nombre écrivent pour la scène française, et l'influence du théâtre romantique continue à s'exercer sur eux opiniâtrément. Voilà les faits.

Il est vrai, à dater de l'année 1850, le théâtre français devient de plus en plus un théâtre réaliste. Il s'adonne puissamment à l'analyse des caractères et à la peinture des mœurs. Il décrit la laideur pour faire surgir la beauté. Il observe le mal pour faire jaillir le bien. Il est en son ensemble un théâtre social et moral, un théâtre moralisateur et réformateur. Ses développements ne sont-ils pas incompatibles avec les développements du théâtre des poètes ?

Point du tout, et la nature humaine est fertile en contradictions excellentes ! De 1887 à nos jours, c'est le Théâtre libre qui travaille avec le plus d'audace à entretenir la passion du lyrisme et de la fantaisie au théâtre. D'un côté, il favorise les ouvrages de réalité sombre, de vérité brutale, de naturalisme pénible, de pessimisme douloureux. Et telles sont les tendances essentielles, les tendances profondes du Théâtre libre et du mouvement dramatique qu'il a suscité... Mais, d'un autre côté, le Théâtre libre recueille des poètes les œuvres dramatiques les plus diverses, et il ne dépendait pas de lui que ces œuvres ne fussent susceptibles de renouveler le théâtre poétique. Il donne *l'Amante du Christ* de Rodolphe Darzens, la première pièce religieuse de l'époque rattachant le théâtre contemporain aux mystères du moyen âge ; et bientôt nous aurons, avec les mystères de Maurice Bouchor, *la Passion* d'Edmond Haraucourt, *le Christ* de Charles Grandmougin, *la Samaritaine* d'Edmond Rostand. Il donne *le Baiser* de Banville, et rend plus communicative la joie lyrique du poète de *Florise* et de *Riquet à la Houppe*. Il donne *le Père Lebonnard* de Jean Aicard ; et ce n'est point sa faute si cette œuvre attardée est la dernière des comédies bourgeoises du siècle passé, plu-

tôt que la première des comédies poétiques du siècle prochain. Il donne *la Nuit bergamasque* d'Émile Bergerat, et la fantaisie poétique de cet ouvrage est précisément la plus éloignée du réalisme. Il donne *la Reine Fiammette* de Catulle Mendès ; et tant pis si ce n'est là qu'un drame romantique amenuisé par un poète galant. Tant pis si toutes ces œuvres sont ou bien accessoires ou bien subalternes. Il suffit que le Théâtre libre lui-même ait cédé au goût tenace des générations, même réalistes, pour la poésie au théâtre et facilité ardemment, hardiment les manifestations les plus disparates du théâtre des poètes...

La foule, même formée à l'école de la réalité, n'a point cessé, pendant cette période, de témoigner sa prédilection pour les poètes et pour la poésie. Époque de vie dure et de prosaïsme exaspéré ? Qui le croira ! Les acclamations les plus longuement retentissantes sont adressées à des poètes, et les œuvres dramatiques qui obtiennent les seuls triomphes incontestés en dépit de ces groupes-ci, en dépit de ces doctrines-là, ce sont *la Fille de Roland*, *Severo Torelli*, *Pour la Couronne*, *le Chemineau*, *Cyrano de Bergerac*, ce sont encore et toujours des drames en vers. Ainsi, les vers conservent chez nous la faveur universelle, le drame en vers n'est point périmé, et tous les Français restent prêts pour d'éventuelles premières d'hypothétiques *Hernani* !

Aussi bien, les œuvres dramatiques des poètes de 1850 à 1910 n'ont manqué ni de richesse ni de variété. Elle est peut-être une période d'incertitude, elle n'est pas une période de dissolution ni même de déclin, la période qui oppose Théodore de Banville et Leconte de Lisle, Henri de Bornier et François Coppée, Edmond Haraucourt et Porto-Riche, Jean Richepin et Albert Samain,

Moreas et Péladan, Anatole France et Maurice Bouchor, Verhæren et André Rivoire, et d'autres encore qui se sont inscrits nettement dans l'histoire de la littérature dramatique, et enfin, et surtout, et à tous, Edmond Rostand... Heureuse variété ! Opulente richesse ! Mais de cette variété et de cette richesse, dans quelle mesure une originalité se dégage-t-elle, fertile en œuvres différentes des œuvres passées !

Nous avons l'esprit méthodique et scolaire. Il nous faut des comparaisons consacrées. Nous ne savons juger que d'après des principes ou d'après des ouvrages que nous avons dès longtemps respectés ou admirés. C'est une obligation pour nous que de rapporter toutes les œuvres qui nous paraissent pouvoir être introduites dans notre histoire littéraire aux œuvres classiques ou aux œuvres romantiques. Et nous serions bien fâchés s'il nous était impossible de déterminer dans quelle mesure et de quelle manière le théâtre poétique français, depuis 1850, procède du classicisme ou du romantisme.

Les historiens littéraires ont fermement établi, au prix de quels formidables travaux, vous m'en voyez confondu ! les caractères constitutifs de la tragédie classique. Elle place l'action tout entière dans l'âme. C'est la volonté ou c'est la passion qui agit ou qui est agie par son opposition ou son accord avec les sentiments élémentaires d'honneur ou de devoir. Elle est psychologique et morale. Elle est la vérité, l'humanité et la logique. Il lui est interdit de susciter l'intérêt par la combinaison arbitraire et ingénieuse d'événements inattendus. En elle, tout intérêt provient du développement des caractères. Les règles des trois unités, règles sévères et dont la contrainte est souvent gênante, aident à poser claire-

ment le problème, forcent à ne se point écarter de ses données, car la tragédie classique rigoureuse est un problème, dont l'auteur dramatique prépare directement et apporte franchement la solution.

Le drame romantique est tout autre. Il est l'imagination, quand la tragédie classique était la raison. Il est libre, extérieur et individuel, quand la tragédie classique était disciplinée, intérieure et générale. Il a moins souci de la logique que de l'imprévu. Le poète lui-même combine les intrigues à son gré. Et l'intérêt provient de la complication des événements.

Ces événements se déroulent dans un milieu pittoresque et spécial, dont la couleur locale est, sinon exactement reproduite, du moins peinte avec une intense vivacité. Le poète classique fait ce qu'il doit. Le poète romantique fait ce qu'il veut. Pour mieux faire ce qu'il veut, il ne prend en considération aucune règle, mêle les milieux et les genres, et par suite l'action s'étire selon sa fantaisie. Il intervient toujours lui-même. Il dresse de grands symboles et il exprime ses propres idées et ses propres sentiments. Il est moins tragique qu'il n'est épique ou qu'il n'est lyrique.

Deux littératures. Deux mondes. Ces deux littératures, ces deux mondes sont-ils opposés complètement ?

Le théâtre romantique n'est pas né subitement et l'invention n'est pas brevetée. Le théâtre romantique est lui-même un résultat. Voltaire avait aperçu nettement que « la tragédie est une action où se développent les types complets des caractères et des passions de l'humanité, dans lesquels tous les exemplaires imparfaits et les mélanges atténués qui sont la réalité courante se trouvent contenus ». Mais il cherche l'intérêt

dans la couleur locale et dans la figuration pittoresque des mœurs ; mais l'émotion, il la trouve dans la combinaison, selon son caprice, de circonstances tragiques qui ne naissent point de l'âme de ses héros ; mais le poète lui-même intervient de plus en plus dans ses ouvrages. Il enseigne. Il prêche. Il se flatte, comme il dit dans la préface d'*Alzire*, qu'on y verra « le désir du bonheur des hommes, la haine de l'oppression et de l'injustice ».

Il exprime par son théâtre sa conception de la vie, du bien des hommes et de la société. Diderot déjà avait demandé que les caractères fussent décidés par les situations et que la peinture des situations fût substituée à celle des conditions. Déjà La Chaussée avait voulu confondre les genres, comme Diderot avait mélangé et fondu les émotions, comme Beaumarchais s'était libéré déjà de toutes les règles, et, peignant les caractères et les mœurs et les conditions, avait exprimé dans son œuvre les tendances et les aspirations intellectuelles et morales et sociales de son époque... Et déjà, de cette manière, le romantique au classique se joignait. Mais dans la brusque éclosion du théâtre romantique, rien ne ressemble moins aux drames d'un écrivain romantique que les drames d'un autre écrivain romantique, rien ne ressemble moins à *Ruy-Blas* que *Chatterton*. Par conséquent, une fois admis que le romantisme est dans la littérature l'efflorescence de l'individualisme, du lyrisme, du sentiment, et du pittoresque, et l'efflorescence de la liberté dans l'art, il faut convenir que le romantisme est par ailleurs fort différent de lui-même et que certaines œuvres romantiques sont plus rapprochées de certaines œuvres classiques, qu'elles ne le sont d'autres œuvres romantiques des membres d'un même groupe des poètes de la même époque...

Les divisions scolaires subsistent, cependant, et on n'a point perdu l'habitude de se demander si les œuvres d'un poète sont romantiques ou classiques. Les œuvres des poètes qui ont enrichi le théâtre poétique français depuis 1850 sont romantiques et classiques tout à la fois. Alors que d'honnêtes théoriciens jugent irréductibles la tragédie classique et le drame romantique et protestent qu'elles sont absolument réfractaires à la fusion, les poètes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle ont accompli cette fusion à qui mieux mieux. Ils ne se sont pas interrogés sur le point de savoir si la fusion était permise ou possible : ils l'ont faite, à leur insu peut-être, mais tout entière, et n'obéissant qu'à leur inspiration et à leur tempérament. Ils usent tous de toutes les libertés, que le romantisme a décidément conquises à la scène, et de tous les éléments nouveaux qu'il y a rassemblés. Mais Henri de Bornier peint en Gérald un petit-fils de Rodrigue et dans la fille de Roland une petite-nièce de Chimène, et son drame est l'étude d'un cas de conscience héroïque, et l'honneur et le devoir y affrontent l'amour et le bonheur et en triomphent, et le drame d'Henri de Bornier est une tragédie... François Coppée est tout imprégné des ancêtres allemands ou anglais du romantisme ; il emprunte des types ou des scènes à Shakespeare, à Gœthe, à Victor Hugo, même à Auguste Vacquerie et à Louis Bouilhet. *Severo Torelli* réunit tous les caractères du romantisme flamboyant avec le podestat sanguinaire, la courtisane, les sbires, les conjurés qui fournissent des poignards, tandis qu'un amoureux, qui a la voix juste, chante une sérénade sous un balcon. Mais, pourtant, le drame n'est, à la façon des tragédies classiques, qu'un conflit entre la loi et la conscience.

Et lorsque, dans *Pour la Couronne*, nous voyons un fils tuer son père pour sauver la patrie, il ne peut nous échapper que c'est le résultat d'un combat moral analogue à celui qui se livre dans *Horace*... Moyens romantiques d'exécution, conception classique des sujets ! Et, sans aucun doute, Edmond Rostand est un romantique attardé. Il nous donne, dans ses œuvres, à la manière de Hugo, la vision poétique du passé ; et chacune d'elles est un grand symbole. Cependant, la psychologie des héros est beaucoup plus minutieuse et plus juste que celle des héros romantiques. Et si le caractère du théâtre de Rostand est l'invasion du lyrique et de l'épique dans le dramatique, c'est aussi le caractère même de la tragédie antérieure à Corneille. Corneille lui-même qu'a-t-il fait dans *le Cid*, qui ne laisse pas de rester un modèle de tragédie classique ? Il a ouvert le champ à l'épopée :

Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans
Et tout ce que l'Espagne a fourni de vaillants !

Il a ouvert le champ à l'épopée, même lorsque le développement logique du drame ne la comportait pas ; et développant les thèmes héroïques qui sollicitaient sa virtuosité il s'est montré lyrique avec complaisance... Voilà donc que les poètes, au théâtre, depuis 1850, ont fait tout ce qu'il fallait pour déranger les classifications et déconcerter les classificateurs. Ils ont concilié les inconciliables ; il n'y eut plus à leurs yeux ni période classique ni période romantique du théâtre, mais le domaine illimité où s'alimente l'imagination des poètes et la liberté totale avec laquelle cette imagination peut se répandre. Le théâtre

des poètes ne connut plus d'autres règles que celles du goût public, et il ne fut plus embarrassé par d'autres obstacles que ceux-ci : le besoin d'ordre et le désir de clarté, qui sont dans tout esprit contemporain façonné à la culture française... Le théâtre des poètes, depuis 1850, n'a donc pas créé de formes nouvelles d'œuvres dramatiques. Ou plutôt il a mélangé toutes les formes anciennes et un chef-d'œuvre est né de ce mélange heureux... Le théâtre des poètes n'a pu déterminer un courant poétique ou dramatique nouveau. Chaque poète est venu au théâtre avec son indépendance et sa force... Et l'époque n'est riche et n'est belle que d'individualités brillantes et puissantes... Mais cette richesse n'est point médiocre et cette beauté n'est point vaine.

Une individualité surgira-t-elle assez dominatrice pour entraîner les autres vers des régions encore inexplorées des poètes, et par des routes que nul n'a encore tracées pour eux ? On ne sait, mais rien ne presse. Il n'y a pas péril dans la demeure des poètes. Le temple de la poésie dramatique s'impose encore à la piété universelle... Certes, on peut supposer que le théâtre poétique de l'avenir sera plus intime et plus profond et qu'il entrera plus avant dans le mystère des âmes, ou bien qu'il suivra de plus près la vie même des sociétés en travail d'un ordre plus régulier et plus juste. Mais le théâtre poétique du présent a rempli sa mission. Il a exprimé avec élan, et suivant l'impulsion des circonstances inspiratrices, les grands sentiments éternels de l'âme française. Son rôle a été mieux marqué, probablement parce que l'évolution nécessaire des esprits rendait son action plus utile. La littérature et la vie étaient rudes et tristes. La faiblesse

et le découragement se manifestaient dans des œuvres d'un réalisme brutalement exact, sombre et acrimonieux. Le naturalisme, dépouillé de l'enthousiasme que Zola avait insinué en lui, se faisait plus dur et plus pessimiste. La gaieté même, au théâtre, se dégradait et se dépravait. Le théâtre des poètes a noblement souligné la persistance de l'idéal. Il a été l'écho élargi de toutes les généreuses aspirations françaises. Il a célébré la bonté fervente de l'héroïsme. Il a chanté l'optimisme valeureux, excitateur de l'action bienfaisante à tous. Il a été, il est encore en communication étroite avec notre âme nationale. Il a soutenu sa grandeur et fortifié sa vertu. Il a maintenu sa grâce expansive, sa grâce plus belle encore que la beauté. Il a progressé dans le sens où il faut que toute notre littérature progresse, dans le sens où elle progresse fatalement selon sa logique intérieure. Il a été de plus en plus humain, en s'affirmant de plus en plus français. Et l'humanité vient d'elle-même se rafraîchir à cette source française, car elle est douce, elle est pure, et elle est vivifiante.

TABLE DES MATIÈRES

2519. — Tours, imprimerie E. Arrault et Cie.

6871. — Paris. — Imp. Hemmerlé et Cie. (3-10).